# СОВЕТСКОЕ ФОТО 82 7

ISSN 0371-4284
ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





На Международном конкурсе «Уорлдпрессфото», проходившем в Голландии в начале этого года, первая премия по категории «Радостные события» присуждена фотокорреспондентам ТАСС Э. Песову и В. Егорову за снимок «Дорогой гость». На фотографии запечатлен момент встречи Л. И. Брежнева в Тбилиси, куда он прибыл для участия в торжествах, посвященных 60-летию установления Советской власти в Грузии и образованию Компартии Грузии. Материал об итогах конкурса печатается на страницах 46—48.

# СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ИЮЛЬ 1982



**Адрес редакции:**
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

**Телефоны:**
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А04793
сдано в набор 29.04.82 г.
подп. в печ. 07.06.82 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 266 000
заказ 274
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129085, Москва, проспект Мира, 105

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.



В НОМЕРЕ:



НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. ВЕТРОЭНЕРГЕТИКА
4-я стр. ВЕСНА
ФОТО **СЕРГЕЯ ЛИДОВА** (МОСКВА)
**ПРЕМИЯ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР**



# Творчество фотомастеров Белоруссии

О фотографии в белорусской прессе беседуют председатель правления Союза журналистов БССР, редактор газеты «Звязда» Аркадий Афанасьевич Толстик и заместитель председателя республиканской фотокомиссии Виктор Николаевич Жук.

**В. Ж.:** — Аркадий Афанасьевич, разговор о журналистской фотографии, очевидно, надо начать с того, что это фотография каждого дня. Свет множества мгновений отражается на полосах газет и журналов, вспыхивает на телеэкране... Из обилия фактов, запечатленных на снимках, складывается образная картина жизни. Это ежедневный портрет республики, ее лицо.

**А. Т.:** — Все это так. Только я бы добавил, что это портрет и всей страны — наши фотожурналисты выезжают и в другие республики, освещая их достижения на страницах своих изданий. И я особо подчеркнул бы роль фотографии в прессе как мощного средства идеологической работы. Именно за это белорусской фотожурналистике дана высокая оценка на проходившем недавно VI съезде Союза журналистов Белоруссии. Вклад фоторепортеров в наше общее дело оказался достаточно весомым. Прежде всего повысилась общая культура фотожурналистики. В условиях перехода всех газет в столице республики на офсетный способ печати фоторепортеры оказались на уровне новых требований.

Запомнились организованные Союзом журналистов крупные фотовыставки: «60 героических лет» — к 60-летию Великого Октября, а также передвижная экспозиция «Дорогой Ленина — дорогой Октября», «Беларусьфото-78», посвященная 60-летию БССР и Компартии республики, выставка к 110-летию со дня рождения В. И. Ленина, творческий отчет фотожурналистов перед делегатами недавнего съезда журналистской организации Белоруссии.

**В. Ж.:** — Добавим сюда ежегодную выставку Фотохроники БЕЛТА — «Пульс республики» и недавние тематические экспозиции «Белоруссия спортивная», «Человек и труд», «Человек и природа». Достойной получилась и выставка, подготовленная на общественных началах членами республиканской фотокомиссии к 60-летию советской фотографии. Словом, появление ежегодно одной-двух серьезных фотографических экспозиций стало у нас доброй традицией. К тому же белорусские мастера постоянно участвуют и в представительных международных выставках «Интерпрессфото», и во всех всесоюзных фотофорумах.

Сейчас готовится экспозиция, посвященная 60-летию образования СССР. Белорусские фотографы примут участие в общем отчете творческих работников нашего многонационального Советского государства.

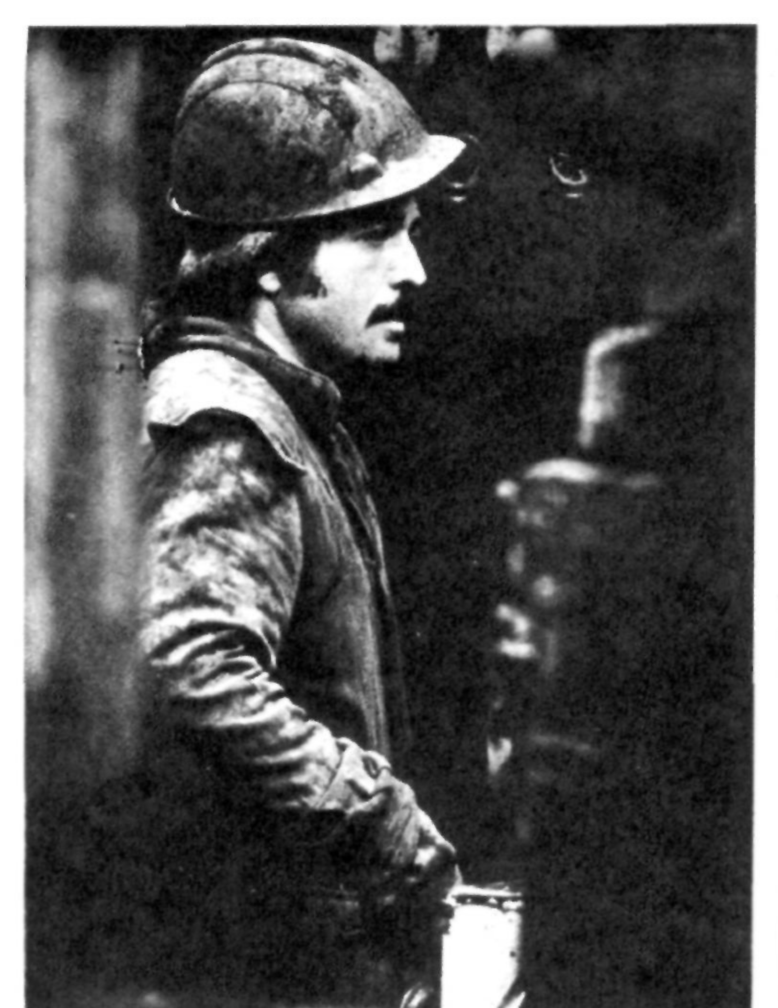
Значительную работу в этом направлении ведет и наша фотокомиссия. Одна из форм ее — «круглые столы с острыми углами» — совместные заседания с работниками секретариатов газет. Темы — самые различные: съемка на производстве, особенности фотоочерка в газете (на конкретных материалах «Вечернего Минска», «Сельской газеты» и «Советской Белоруссии»); анализ публикаций многотиражных, районных, областных газет. Организуются выезды членов фотокомиссии в областные журналистские организации, проводятся «летучки» с местными фоторепортерами. Сделаны первые попытки публикации фотообзоров в республиканской печати.

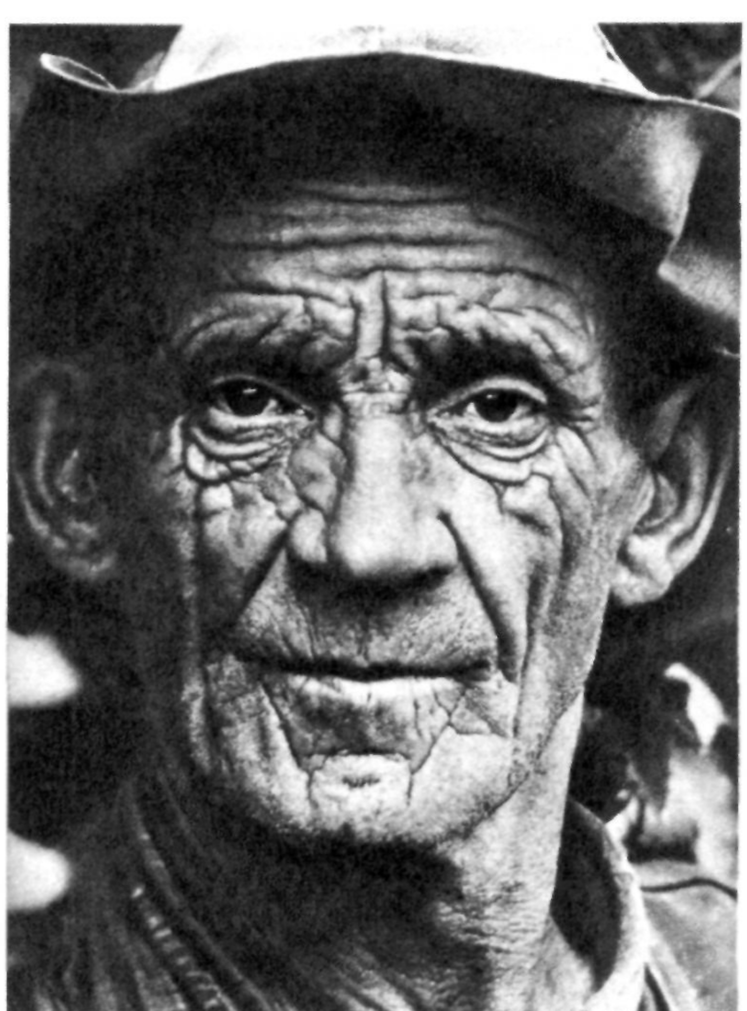
**А. Т.:** — Следовало бы сказать добрые слова о Гомельской областной журналистской организации.

ЮРИЙ ИВАНОВ МИНСК. ПЛОЩАДЬ ПОБЕДЫ

НИКОЛАЙ АМЕЛЬЧЕНКО ПОБЕДИТЕЛИ









ВИКТОР ДРАЧЕВ БУРИЛЬЩИК

ВЛАДИМИР ШУБА... НЕ ПОЛЕ ПЕРЕЙТИ

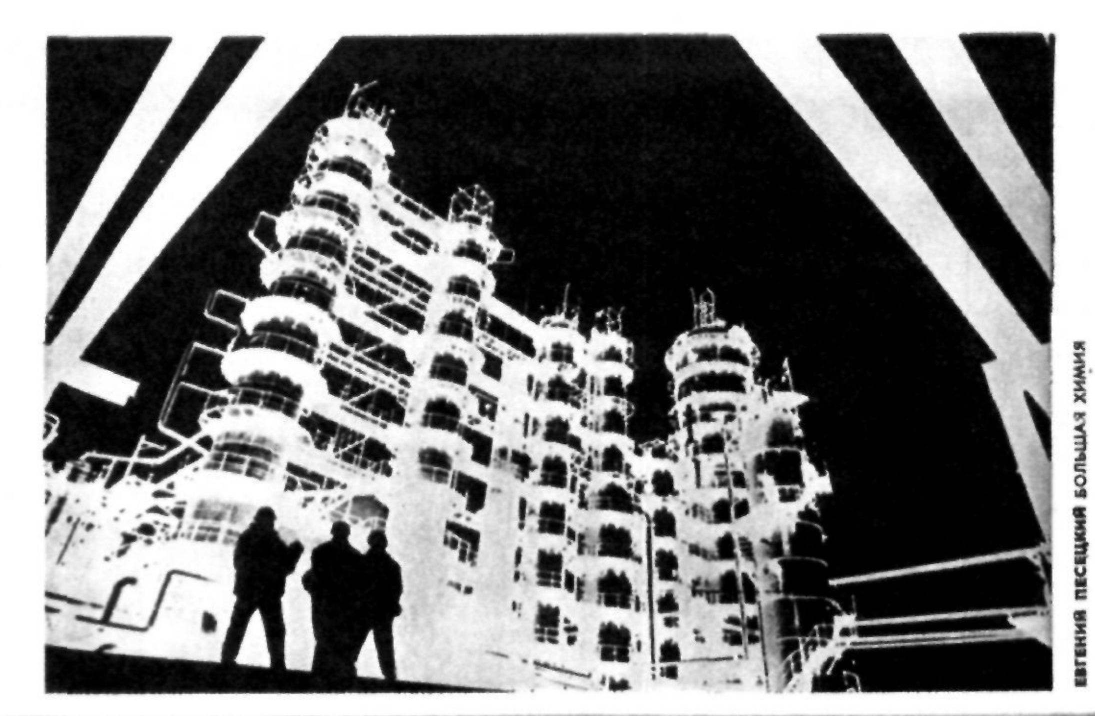
ВЛАДИМИР ШУБА ИЗ СЕРИИ «ХИРУРГИ»

**ВЛАДИМИР ВИТЧЕНКО** ЭКСПЕРИМЕНТ

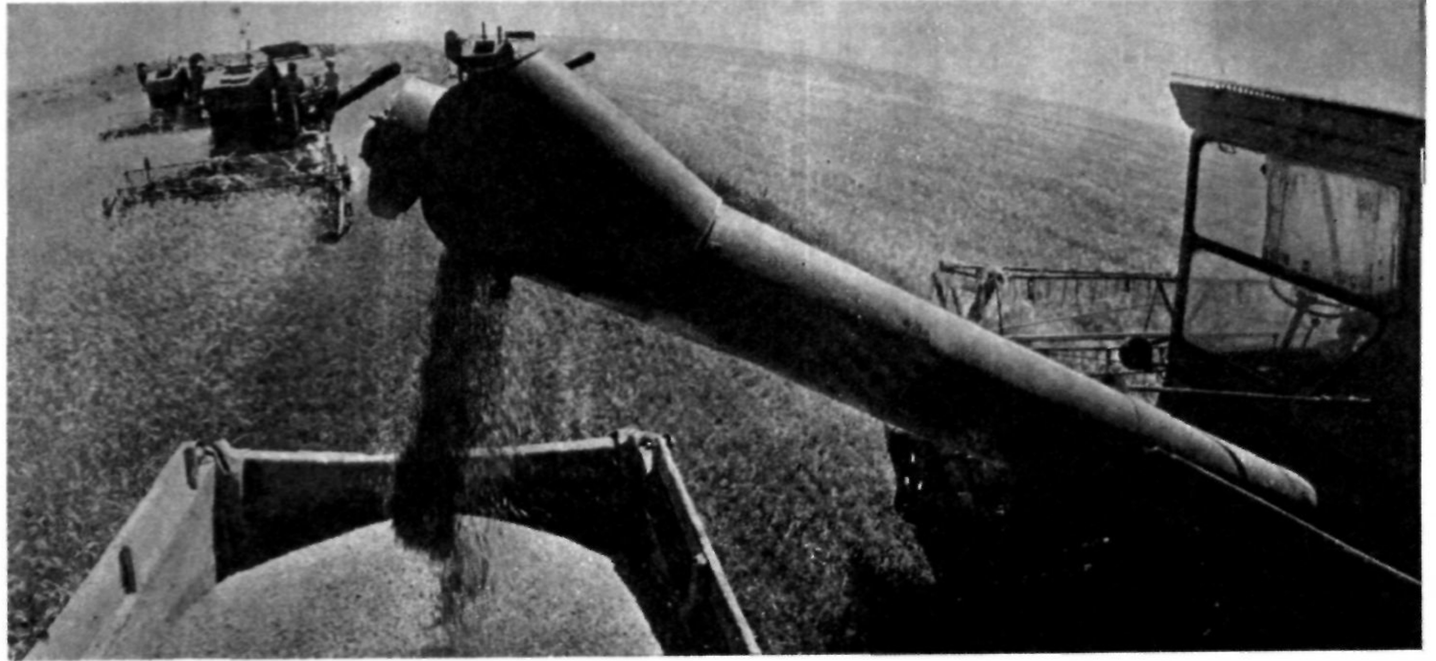
**ВЛАДИМИР ВИТЧЕНКО** ПАНТОМИМА



**ВИКТОР ЖУК** СЕСТРИЧКИ



ЕВГЕНИЙ ПЕСЕЦКИЙ БОЛЬШАЯ ХИМИЯ





АРКАДИЙ НИКОЛАЕВ БЕЛОРУССКОЕ ПОЛЕ



ЮРИЙ ИВАНОВ ВСТРЕЧА В ПУТИ

Ее фотосекция каждый год проводит семинары фотожурналистов с приглашением коллег из соседних областей России и Украины — Брянщины и Черниговщины. Из фоторабот гостей и хозяев создаются фотовыставки. Участники семинаров знакомятся с творчеством репортеров, с работой промышленных предприятий, колхозов и совхозов. Соревнуются в труде соседние области, соревнуются и фотожурналисты. Уверен, что это способствует росту их мастерства. Это только один пример наших многочисленных творческих связей с другими республиками и регионами страны.

**В. Ж.:** — Мы назвали фотографическое отражение нашей жизни в белорусской прессе портретом республики, но, очевидно, снимки говорят и о творческом лице их авторов?

**А. Т.:** — Да, и тут мне хотелось бы назвать имена наших лучших мастеров. Это прежде всего ветераны: Михаил Ананьин, Василий Аркашев, Александр Дитлов, Владимир Лупейко. Их снимки — волнующая летопись, свидетельствующая о том, насколько серьезное политическое дело — фотожурналистика. Традиции ветеранов продолжают их ученики и последователи — среднее поколение фотожурналистов — Валентин Жданович, Юрий Иванов, Николай Бондарик, Евгений Песецкий, Николай Амельченко, Аркадий Николаев и другие. Большие надежды подают и самые молодые — Виктор Драчев, Владимир Витченко, Владимир Мекевич, Василий Зенько. У каждого из них свой стиль, но едины они в главном — в творческом подходе к отображению жизни.

**В. Ж.:** — Из упомянутых вами репортеров только один работает в районной газете, все остальные — в Минске. Они же, в основном, и авторы почти всех выставочных фотографий...

**А. Т.:** — На мой взгляд, это говорит о необходимости «подтягивать» местную прессу до уровня столичной. И работа в этом направлении идет. С помощью ведущих фотомастеров правление Союза журналистов проводит стажировку фотокорреспондентов районных газет на базе творческой студии «Фото и жизнь». За минувшие пять лет ее прошли 84 репортера. Но для того, чтобы резко сократить упомянутый качественный разрыв, нужно проанализировать его причины, найти резервы для преодоления трудностей.

**В. Ж.:** — Где, на ваш взгляд, эти резервы?

**А. Т.:** — Думаю, что главный резерв — отношение к делу. Снимков «вообще» нам хватает, даже в избытке. Особенно таких, которые в нашей редакции называют «рука на гайке». Это те же азбучные истины, только высказанные языком фотографии... Не хватает хороших снимков! Чтобы их стало больше, мы, например, в редакции газеты «Звязда» повышаем требовательность и к фоторепортерам, и к секретариату. Лучшие снимки отмечены премиями наравне с материалами литературными. И даже поругиваем своих фотокорреспондентов за то, что редко *пишут — они ведь у нас* с высшим журналистским образованием.

**В. Ж.:** — Хорошо бы создать такую обстановку во всех редакциях...

**А. Т.:** — Не только хорошо, а просто необходимо. Но директивами тут ничего не решишь. Надо создавать творческую атмосферу, тогда труд фоторепортера встречает достойное к нему отношение. Здесь некоторые сдвиги уже наметились. В ряде редакционных коллективов стали заслушивать творческие отчеты фоторепортеров. Если еще недавно республиканские издания сообщали о фотовыставках заметками в полсотню строк, то сегодня уже появляются обстоятельные статьи, где речь идет не только о самих выставках, но и поднимаются наболевшие проблемы фотографии. Появляются теперь и очерки, зарисовки, показывающие труд фотожурналистов. В журнале «Беларусь» для них есть постоянная рубрика «В объективе — время». Есть подобные публикации и в молодежной газете «Знамя юности». Многие газеты республики проводят фотоконкурсы, что расширяет и тематику, и «географию» публикаций. В нынешнем году мы впервые привлекли фотожурналистов к участию в республиканском творческом конкурсе на лучшее произведение публицистики. Раньше такой конкурс проводился только среди журналистов пишущих.

Союз журналистов республики стремится привлечь внимание к фотожурналистике и других творческих союзов. Так, например, в минском Доме кино была проведена дискуссия на тему «Фотодокумент в печати и на экране».

Есть и еще один важнейший резерв повышения качества фотографии в прессе — организация профессиональной подготовки фотожурналистов. Сейчас рассматривается возможность обучения фоторепортеров и бильдредакторов по специальной программе на факультете журналистики Белорусского государственного университета. Организовать такую учебу на высоком современном уровне будет трудно. Но время не ждет. Пользуясь случаем, мы обращаемся к правлению Союза журналистов СССР, ко Всесоюзному творческому фотографическому объединению с просьбой помочь в создании в Белоруссии филиала московского Института журналистского мастерства. Наконец, надо найти новые формы использования в прессе любительской фотографии. Предварительная прикидка показывает: если организационно объединить фоторепортеров и наиболее талантливых любителей, регулярно выступающих в прессе и на выставках, то мы будем располагать большим отрядом квалифицированных фотографов. Каким быть подобному объединению — покажет время. Но уже есть опыт соседней Литвы, с которой, кстати говоря, наша республика соревнуется. Я бываю у наших коллег в редакции газеты «Тиеса», вижу, что их фотослужба при поддержке республиканского Общества фотоискусства работает на высоком уровне.

Единая фотографическая организация позволила бы нам полнее использовать всю пропагандистскую мощь фотографии, обеспечить достойное место лучшим фотоработам не только на столичных выставках, но и в заводских цехах, колхозных клубах...

**В. Ж.:** — Такое объединение сил поможет организовать интересные выставки, выпускать альбомы, создать фонд произведений республиканского фотоискусства. Первую такую попытку наша фотокомиссия совместно с республиканским советом фотоклубов уже сделала — подготовлена ретроспективная выставка «Белорусское фотоискусство».

**А. Т.:** — Тут все начинания хороши, главное, чтобы решалась основная задача: «делать постоянное дело публицистов, писать историю современности...». Среди создателей этой образной летописи видное место принадлежит журналистам с фотокамерой, чьи работы со страниц печати и с выставочных стендов рассказывают о советском образе жизни, о духовном богатстве нашего народа.



# В фотоклубах республики

Поклонники художественной фотографии, внимательно следящие за ее развитием, наверное, заметили, что в последнее время в каталогах самых авторитетных выставок все чаще и чаще появляются имена белорусских фотографов: Е. Козюли, М. Жилинского, П. Тишковского, В. Лобко, В. Федоренко, Г. Белицкого, С. Балашовой, А. Дудкина, В. Гончаренко, С. Павленко, М. Межевича и других. Большинство из них — фотолюбители, члены фотоклубов.

Всего в республике 18 фотоклубов, которые успешно работают в ведении профсоюзов или органов Министерства культуры БССР. Эти фотоклубы объединены координационным центром — Советом фотоклубов межсоюзного Дома самодеятельного творчества Белсовпрофа. Совет был создан в 1978 году на втором республиканском семинаре фотолюбителей. В него вошли представители ведущих фотоклубов. Совет — общественный орган, и его деятельность основывается на добровольном признании фотоклубами рекомендаций Совета.

Совет составляет календарь мероприятий, проводимых клубами в республике, осуществляет координацию межклубной деятельности, обмен информацией между фотоклубами, оказывает методическую помощь вновь организованным коллективам, формирует республиканские коллекции. Кроме того раз в два года проводит республиканские семинары фотолюбителей.

Надо сказать, что подъем фотолюбительского движения в Белоруссии — явление в какой-то степени запрограммированное. Оно было подготовлено большой организационной, учебно-методической работой, проделанной в ведущих фотоклубах республики. Широкую известность и популярность среди

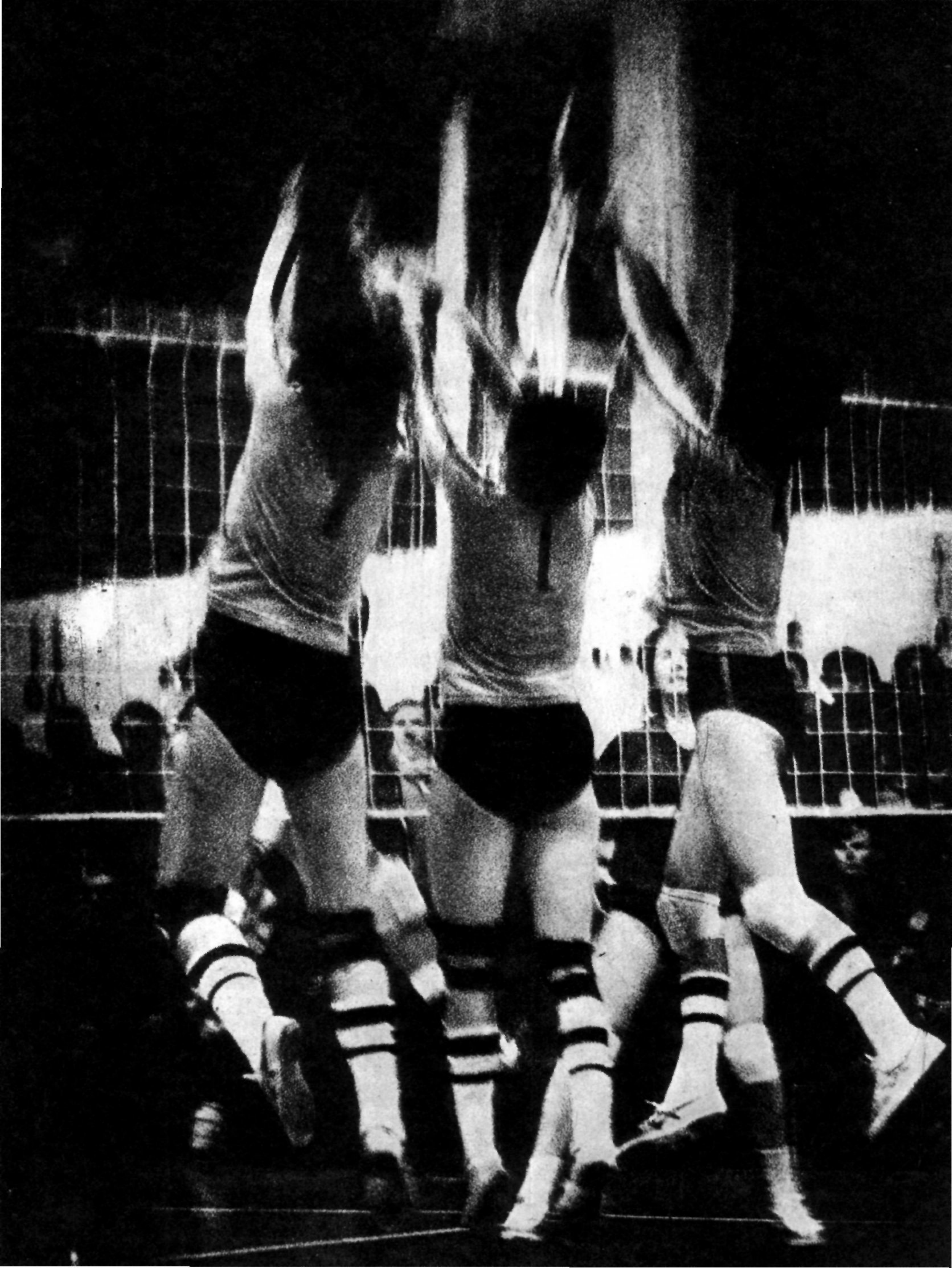
МИХАИЛ ЖИЛИНСКИЙ
ПЯТИМИНУТКА

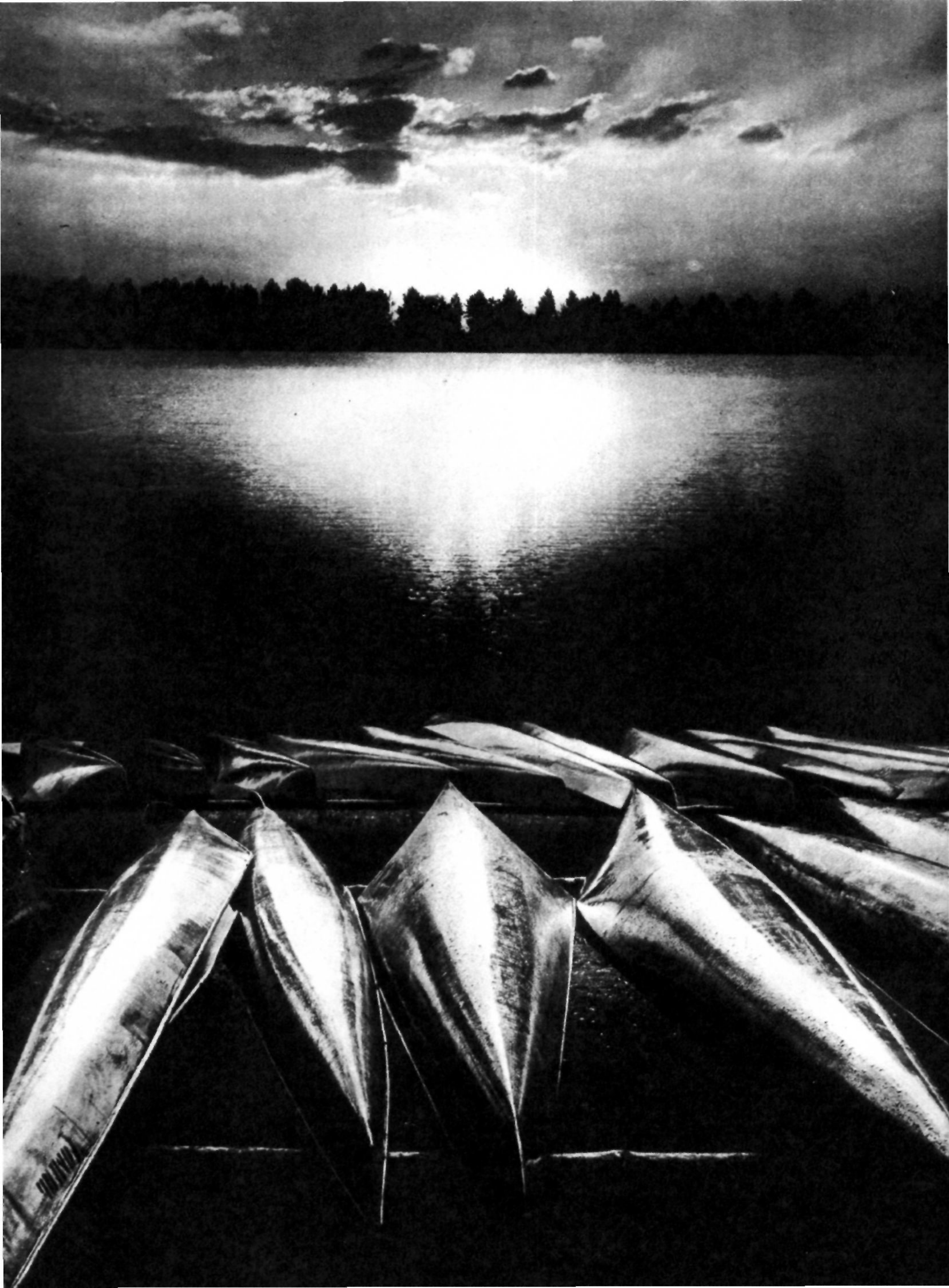
СЕРГЕЙ ПАВЛЕНКО
НОЧНОЙ ГОРОД

ЮРИЙ ГРИЦКЕВИЧ
ВОЛЕЙБОЛ

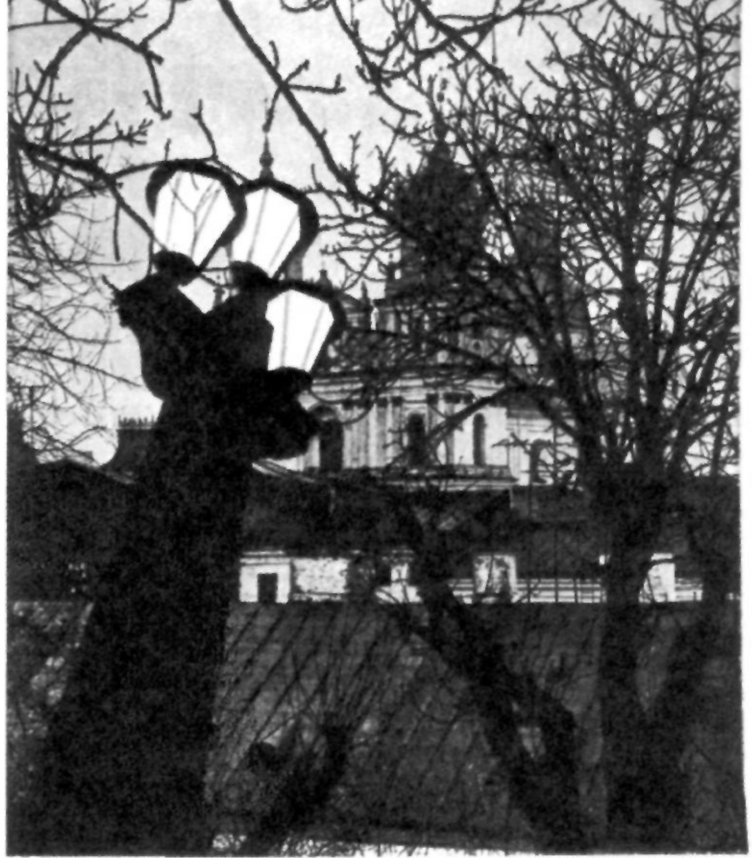








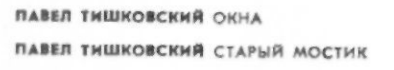




ПАВЕЛ ТИШКОВСКИЙ ОКНА

ПАВЕЛ ТИШКОВСКИЙ СТАРЫЙ МОСТИК

ЕВГЕНИЙ КОЗЮЛЯ ИЗ ЦИКЛА «ГОРОД»



ВЛАДИМИР ЗАЯЦ ВЕЧЕР

фотолюбителей получили межклубные выставки фотографики в Минске и фотографической миниатюры в Могилеве, «Мир современника», проводимая в Гродно.
Трудоемкая работа по организации фотовыставок дает прекрасную возможность знакомства с лучшими образцами современной фотографии, помогает выработать критерии оценки собственного творчества, учит формировать экспозиции. Часто можно слышать от известных теперь авторов: «Я учился на вашей «Фотографике». И это радует и вдохновляет.
За активную деятельность по развитию и популяризации фотографии, за высокие творческие успехи фотоклубы «Минск», «Радуга», «Полесье» были удостоены звания народных. Налаживается клубная деятельность в Витебске. Интересно и плодотворно работают фотоклубы «Камера» (Гомель), «Гродно», минский областной фотоклуб «Криница». Последний хочется отметить особо. Он делает важное дело, объединяя фотолюбителей из небольших городов и поселков Минской области.
Характерно, что фотолюбительское движение в республике растет «вширь». Фотоклубы возникают не только в крупных, но и в небольших городах: в Борисове и Солигорске, студенческом городке Марьина Горка, Светлогорске, городе БелАЗов Жодино, Речице, Кобрине.
Повышение творческого уровня любителей, их успехи на крупных выставках невольно привлекли интерес и внимание журналистской общественности. Наметились первые контакты с фоторепортерами, прессой, которые, мы очень надеемся, перерастут в настоящую дружбу.
В этом году состоится очередной IV республиканский семинар фотолюбителей Белоруссии. Он должен подвести итоги двухгодичной деятельности белорусских фотолюбителей и проанализировать все лучшее, достигнутое ими.

Ю. ВАСИЛЬЕВ,
председатель народного фотоклуба «Минск»



# Затвор «при пластинке»



«Делопроизводитель сообщил о заметке, полученной от члена Общества Юрковского, о моментальном затворе при пластинке... Соглашаясь вполне с принципом такого затвора, члены Общества находили чрезвычайно трудным выполнение его на практике, так как едва ли удастся избежать сотрясения камеры от действия сильных пружин и трения закрывателя».
Эта цитата из журнала «Фотограф» № 4 за 1883 год.
Сигизмунд Антонович Юрковский — фотограф из Витебска — затвором «при пластинке» назвал изобретенный и изготовленный им самим первый в мире экземпляр моментального фотографического затвора, помещенного за объективом, который сделал переворот в фототехнике: большинство современных фотоаппаратов во всем мире снабжено именно таким затвором, и называется он шторно-щелевым.
Сохранились первые репортажные снимки Юрковского, один из них мы и предлагаем вниманию читателей.
Представляет интерес его собственная формулировка изобретения: «...механизм, устроенный при самой пластинке, дающий возможность открывать не объектив, а саму пластинку, и устроенный так, чтобы его ширма или задвижка, закрывающая пластинку, отодвигаясь в сторону, постепенно открывала ее, и в момент, когда откроет всю, другая ширма начинает ее закрывать в том же направлении. Его дело не пропускать частями свет через объектив, а уже пропущенный всей силой объектива распределять на пластинке».
Столетие изобретения шторно-щелевого затвора мы отмечаем как важное событие в истории отечественной и мировой фотографии.

Д. АЛЕКСАНДРОВ



# Витебск: группа «Время»

Основной формой организации фотолюбителей являются, как известно, фотоклубы. Они активно функционируют во многих уголках нашей страны. Но даже при достаточно хорошей организации фотоклубы испытывают трудности.
Во-первых, они объединяют людей разного уровня творческого развития. На мой взгляд, это рано или поздно начинает тормозить развитие одних и побуждать к торопливому, дилетантски-скороспелому росту других. В выигрыше, таким образом, оказывается не фотоискусство и даже не фотоклуб в целом, а лишь его «золотая серединка».
Во-вторых, наиболее активные (но не всегда наиболее способные) фотолюбители начинают подавлять творческие устремления других и тем самым искусственно ограничивать потенциальные возможности фотоклуба в целом.
Это, конечно, не значит, что фотоклубы не нужны, — они безусловно необходимы, а трудности развития должны преодолеваться, но, думается, речь должна идти и об «институтах» фотографического искусства. Думать об этом принуждает и еще одно немаловажное обстоятельство. За пределами фотоклубов сплошь и рядом оказываются наиболее подготовленные фотохудожники-любители, техническое мастерство которых находится на профессиональном уровне. Нетрудно понять, что их обособленность — не каприз, а издержка организации фотолюбительского движения.
Все это заставляет искать какие-то новые формы объединения фотохудожников-любителей. В Витебске сделана практическая попытка в этом направлении.
В январе нынешнего года здесь создана творческая группа «Время», основным ядром которой стали профессионально подготовленные фотографы и наиболее опытные фотолюбители. И тех и других объединила не только личная творческая активность и бескорыстная преданность фотоискусству, но и общее творческое стремление к серьезному реалистическому отражению действительности, к созданию художественно правдивых образов нашего времени. Это позволило выдвинуть и более сложную творческую задачу, волнующую сегодня многих фотохудожников. Жизненность создаваемых произведений, их социальная активность и гуманизм — это не просто лозунги, это проверенные практикой ориентиры в поиске путей развития народных художественных традиций применительно к современному фотографическому творчеству. В конечном итоге это — реализация общего стремления белорусских фотохудожников к созданию в рамках общих, присущих социалистическому реализму направлений самобытной национальной школы фотографического искусства.
Организационная структура творческой группы «Время» несложна. Группа официально утверждена отделом культуры горисполкома и является общественной организацией фотохудожников-любителей, обладающей статусом коллективного внештатного корреспондента областной газеты «Витебский рабочий». Вместе с тем ее работу координирует и финансирует областной научно-методический центр народного творчества, подчиненный областному управлению культуры.
Такая организационная форма продиктована не только самой спецификой фотографической деятельности группы, но и стремлением к популяризации ее результатов. Немаловажную роль сыграло и то обстоятельство, что коллектив витебского научно-методического центра — по настоящему творческий, активный.
Планируется не только выставочная и публицистическая, но и организационно-методическая деятельность группы, направленная на развитие фотолюбительского движения, укрепление межклубных контактов. Намечаются и индивидуальные творческие командировки ее участников. Реализация этих планов покажет возможности такой организационной формы, как творческое объединение фотохудожников-любителей.

Г. БЕЛИЦКИЙ



ГЕННАДИЙ БЕЛИЦКИЙ ДОМАШНИЕ ПИРОЖКИ

ВЛАДИМИР БАЗАН МАЛЬЧИШКИ

# Борис Бурков **Дорогами мужества**



МИХАИЛ АНАНЬИН

Фотожурналиста Михаила Ананьина, человека удивительной судьбы, мужественного бойца-партизана, знаю еще с довоенной поры. Сын уральского кузнеца, страстно влюбленный в фотографию и начавший в ней свой путь помощником фотолаборанта, он пришел в фотожурналистику по призванию и... по объявлению, которое гласило: «В фотолабораторию редакции «Уральский рабочий» требуется лаборант».
В середине тридцатых годов снимки молодого фотожурналиста появляются в «Правде», «Комсомольской правде». Осенью 1938 года на областной фотовыставке он завоевывает свою первую премию. Его успехи столь заметны, что известный фотожурналист Семен Фридлянд на страницах «Советского фото» говорит о нем как о талантливом перспективном фоторепортере. С весны 1939 года Михаил Ананьин — фотокорреспондент «Комсомольской правды» по Уралу, а спустя несколько месяцев уже заместитель заведующего отделом иллюстраций.
Война застала его в Риге, куда он приехал по заданию редакции. Сообщение о ней он услышал в тот момент, когда занимался самым что ни на есть мирным делом — фотографировал в сквере только что распустившуюся белую сирень. Потом на эту же пленку рядом с символом весны, зарождения жизни лягут суровые боевые эпизоды...
Михаил Ананьин становится военным фотокорреспондентом «Комсомольской правды» на Западном фронте. А в октябре 1941 года — я был тогда главным редактором «Комсомолки» — мы получили извещение командира воинской части о том, что лейтенант Ананьин погиб под Вязьмой во время ожесточенного минометного обстрела... Но это было тяжелое ранение и плен, потом побег из-за колючей проволоки. Сам Михаил бежать не мог — товарищи вынесли его на плащ-палатке. При попытке прорыва у Гжатска он снова попадает в руки врага и после долгих мучений оказывается в минском концлагере, откуда, как казалось, не убежишь. Но Ананьин снова вырывается на свободу — на этот раз уже окончательно. Еще в лагере товарищи дали ему надежный адрес для связи с подпольщиками. Здесь его укрыли, подлечили и, оценив его незаурядные организаторские способности, смелость и сообразительность, доверили руководство группой. Немалую роль в их решении сыграло то, что Михаил, пройдя тяжелейшие испытания, сумел сохранить не только свой паспорт и журналистское удостоверение, но и партийный билет, что в тех условиях было настоящим подвигом. Подпольная группа Ананьина была непосредственно связана с партизанским отрядом имени Ворошилова, снабжала партизан одеждой, обувью, оружием, боеприпасами, медикаментами, продовольствием. Вместе со своими сподвижниками Михаил принимал сводки Совинформбюро — благо в тайнике удалось припрятать радиоприемник. Сводки размножались и распространялись в городе и по округе. Кроме того, подпольщики направляли в партизанский отряд пополнение из бежавших из плена узников фашистских лагерей. Весной 1943 года Михаил Ананьин оказывается в отряд, назначается политруком роты и одновременно парторгом всего отряда имени Ворошилова. И здесь он не только храбро сражается, участвует в крупных боевых операциях, разит врага из снайперской винтовки и гранатами, но и остается журналистом — организует выпуск бригадного журнала «Народный мститель», который и сейчас хранится в Минском музее Великой Отечественной войны.
Летом 1943 года, воспользовавшись первой оказией, Михаил посылает весточку о себе на «Большую землю». Пакет в редакцию доставил летчик, побывавший у партизан. Он счел своим долгом сделать это лично, понимая, сколь важную весть нам привез. Сохранилась моя телеграмма, отправленная 8 августа семье Ананьина в Свердловск: «Поздравляем, ваш муж жив. Вместе с вами переживаем большое счастье. Полученное письмо пересылаем почтой».
В трудном бою за переправу Михаил был опять тяжело ранен...
И вот, после трехлетнего отсутствия, Михаил Ананьин снова в редакции. Тут же был отдан приказ, которым он зачислялся на должность заместителя заведующего отделом иллюстраций, на ту самую, с которой ушел воевать.
Можно представить себе, какие чувства испытывал фотокорреспондент Михаил Ананьин, когда снимал Парад Победы на Красной площади, когда видел через визир своего аппарата, как падают к подножию Мавзолея поверженные вражеские знамена.
Летом 1946 года из Голландии пришло радостное сообщение — жюри Международной выставки присудило премию снимку Михаила Ананьина «Цветущая сирень» — тому самому, последнему мирному, снятому в трагическую для Родины минуту...
Старые раны все чаще и настойчивее беспокоили Михаила, работать в газете стало трудно, и он перешел в журнал «Советский Союз», а спустя несколько лет уехал в Минск — поближе к друзьям по подполью и партизанской борьбе. Работает он много и вдохновенно, фотографии его становятся известными далеко за пределами страны. Его серии «Хатынь», «Брестская крепость», снимок «Это не должно повториться» входят в классику антивоенной темы нашей фотографии. Особенно много труда и сил вложил Михаил Петрович Ананьин в работу над хатынской темой. В 1970 году за серию «Колокола Хатыни» на Международной выставке художественной фотографии, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, ему присуждается специальный приз, а вскоре и почетное звание лауреата премии Союза журналистов СССР. Фотожурналист удостоен десятков советских и международных премий и дипломов, завоеванных с помощью фотоаппарата, как удостоен он был военных орденов и партизанской медали в ту пору, когда в его руках было иное, боевое оружие...
Издательство «Беларусь» выпустило фотокнигу М. Ананьина «Хатынь» на русском, белорусском, английском, французском, немецком и испанском языках. Летом 1980 года в том же издательстве выходит его новая книга «Во имя жизни» — взволнованная повесть о Кургане славы, памятнике мужеству и героизму советского народа. Большую помощь в создании этой книги оказала ему Александра Константиновна — жена и соавтор многих работ фотожурналиста. И дочь их Тамара, живущая в Кишиневе, известна там как мастер художественной фотографии.
Михаил Петрович и Александра Константиновна создали и другие альбомы и буклеты — «Брест», «На просторах Белоруссии», «Поднятый из руин», «Крепость-герой», «Витебск», «Гомель», «Гродно»... Немало снято ими и фотоочерков. Снимки Михаила Ананьина публикуются в белорусских газетах «Звязда», «Советская Белоруссия», «Вечерний Минск», «Чырвоная змена». Общительный и жизнерадостный человек, он всегда среди людей, всегда в работе.
Вспоминаю его шестидесятилетие — тогда, в 1972 году, народный поэт Белоруссии Петрусь Бровка писал в «Советском фото»: «Борис Полевой ввел в наш обиход понятие «Мересьевский характер». Черты этого характера есть во многих советских людях, у которых война отняла здоровье и которые остались в строю. Остался в строю и Ананьин — инвалид Отечественной войны. Вернулся к своей любимой профессии. И то, что успел сделать за послевоенные годы, вызывает удивление и уважение». К этому можно сегодня добавить, что за десять лет, прошедших с того юбилея, Михаилом Петровичем Ананьиным создано немало прекрасных фотографий, свидетельствующих о его непреходящей молодости и огромном заряде мужества.

ФОТО МИХАИЛА АНАНЬИНА

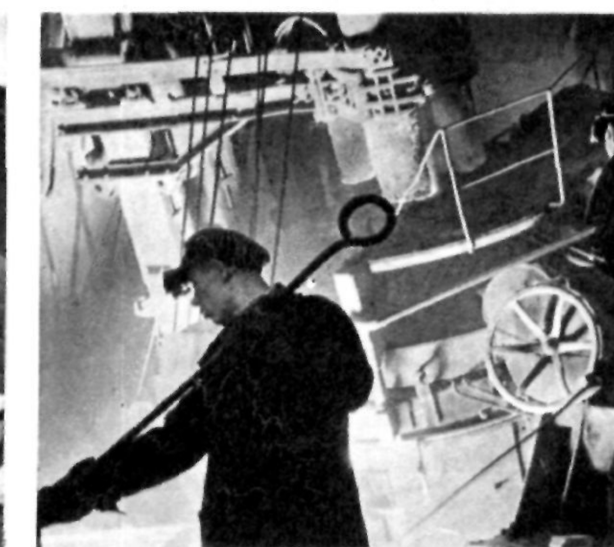


ИНСПЕКТОР ПО КАЧЕСТВУ. 1935 г.

ПАВЕЛ БАЖОВ. 1938 г.




ПОЛЯРНАЯ АВИАЦИЯ. 1938 г.



СТАЛЕВАРЫ. 1938 г.

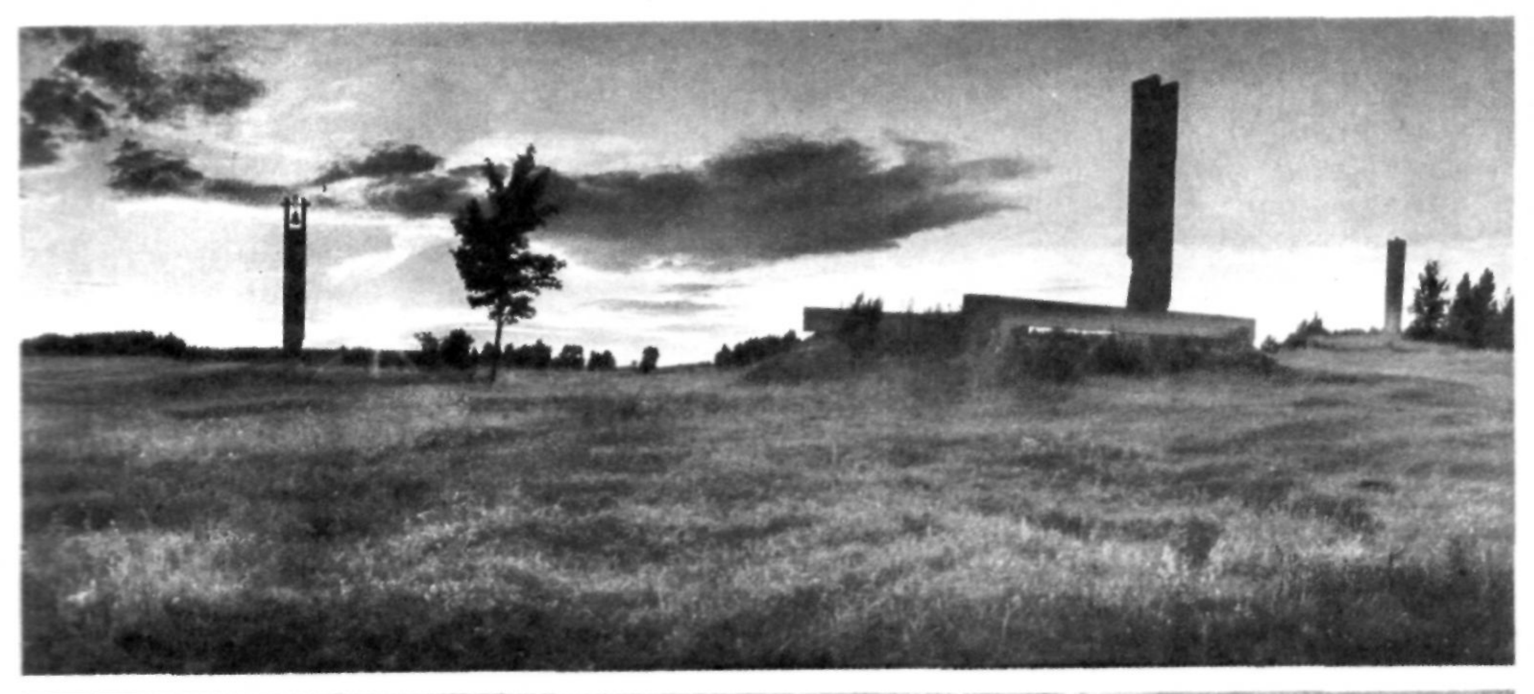


ИЗ ТРОФЕЙНОЙ ПУШКИ ПО ВРАГУ! ЗАПАДНЫЙ ФРОНТ. 1941 г.

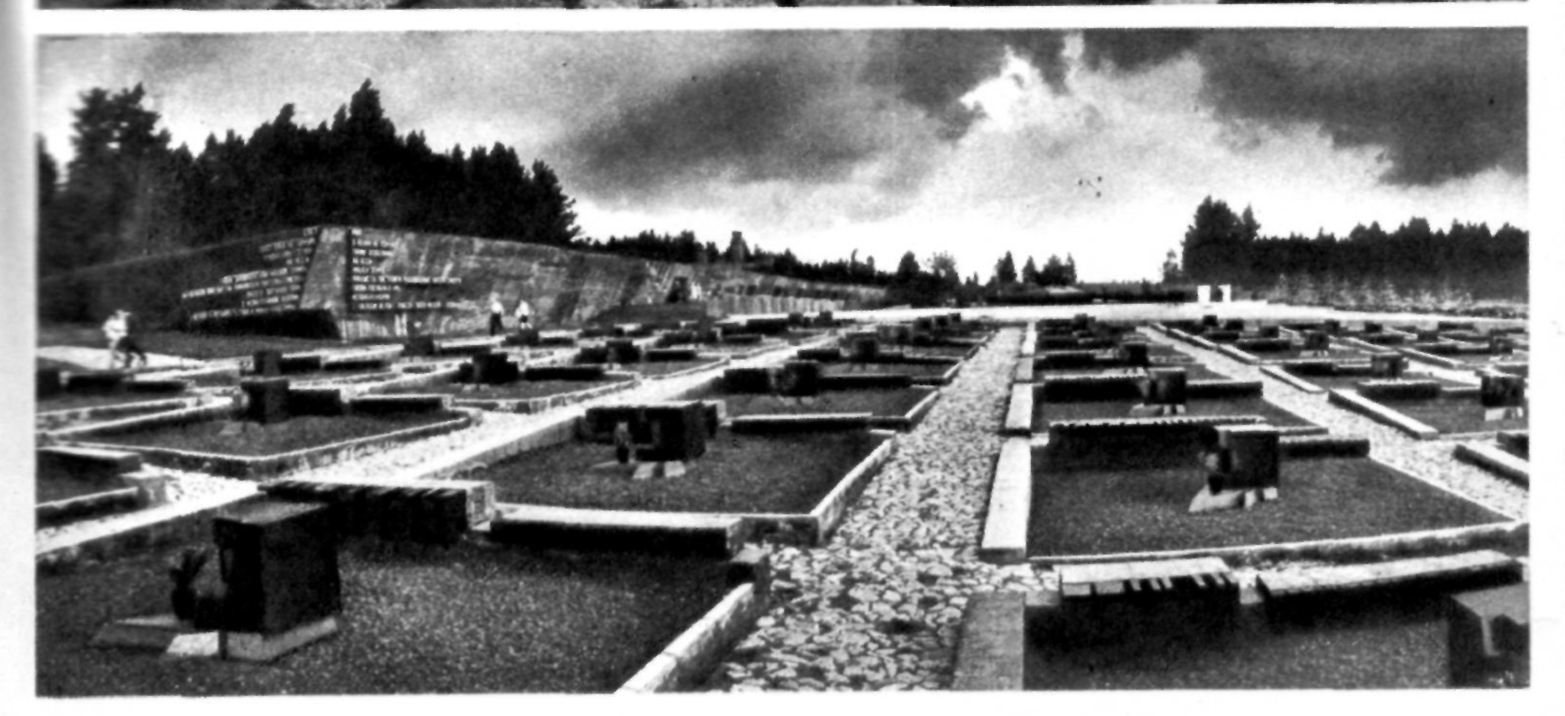



ПОДБИЛИ ФАШИСТА. ЗАПАДНЫЙ ФРОНТ. 1941 г.

КОЛОКОЛА ХАТЫНИ ▶









# Журавли над озерами

Книга эта пока еще на моем рабочем столе, и я не могу точно сказать, когда она выйдет в свет. Работа над ней — сложнее всего, что я когда-либо делал. Сложна она потому, что я поставил перед собой задачу рассказать о переплетении судеб Земли и Человека. Книга эта — о партизанах, о войне, о ранах, не заживающих вот уже четыре десятилетия: до сих пор население нашей республики никак не достигнет довоенной численности — каждый четвертый человек здесь пал жертвой фашистского нашествия, два с половиной миллиона погибших... Но трагедия эта была героической — советский народ бился с врагом, не щадя сил, стоял насмерть за свободу и независимость Родины. В тяжелейших условиях сражались народные мстители Витебской области — они действовали в непосредственной близости от войск противника. В Ушачах — центре партизанского края — Советская власть была восстановлена уже в октябре 1942 года! Каждая область сплотилась в единую боевую семью. И грандиозная эта битва проходила среди удивительно красивой природы, в краю, где озера, когда на них смотришь с высоты птичьего полета, словно огромный журавлиный клин...

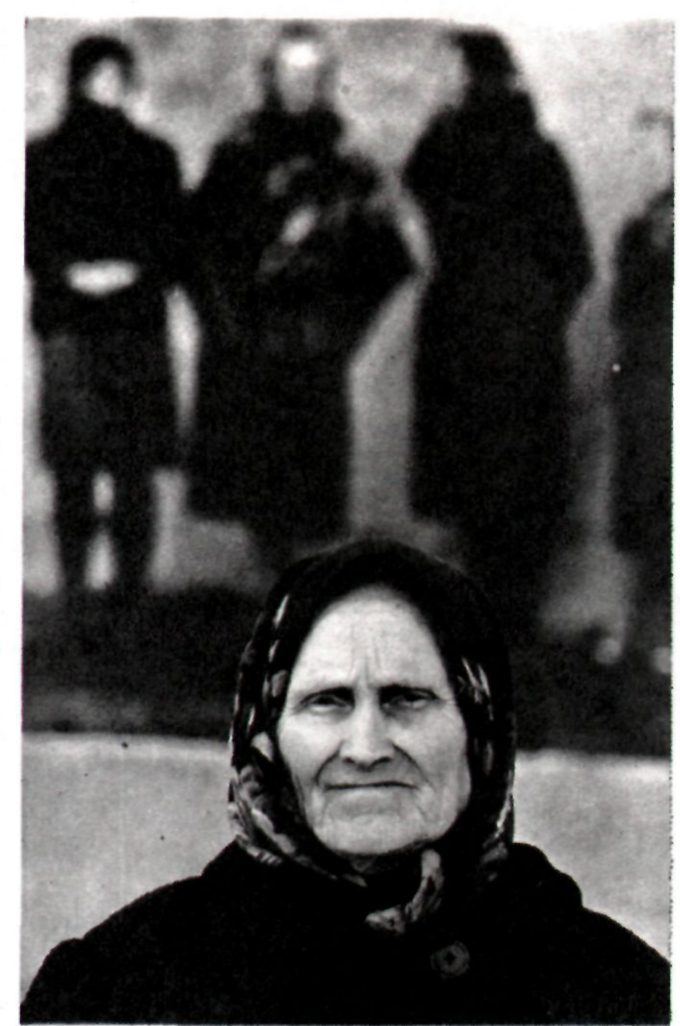
Когда враг решился, наконец, окружить и уничтожить партизан, против них были брошены шестьдесят тысяч карателей, которых поддерживали танки, артиллерия и бронепоезда, а с воздуха — несколько эскадрилий самолетов. Гитлеровцы рассчитывали за десяток дней завершить всю операцию, но планы их рухнули — битва продолжалась около месяца, каратели потеряли треть своих солдат, половину танков, и все-таки успеха не достигли — партизанские бригады вырвались из окружения.

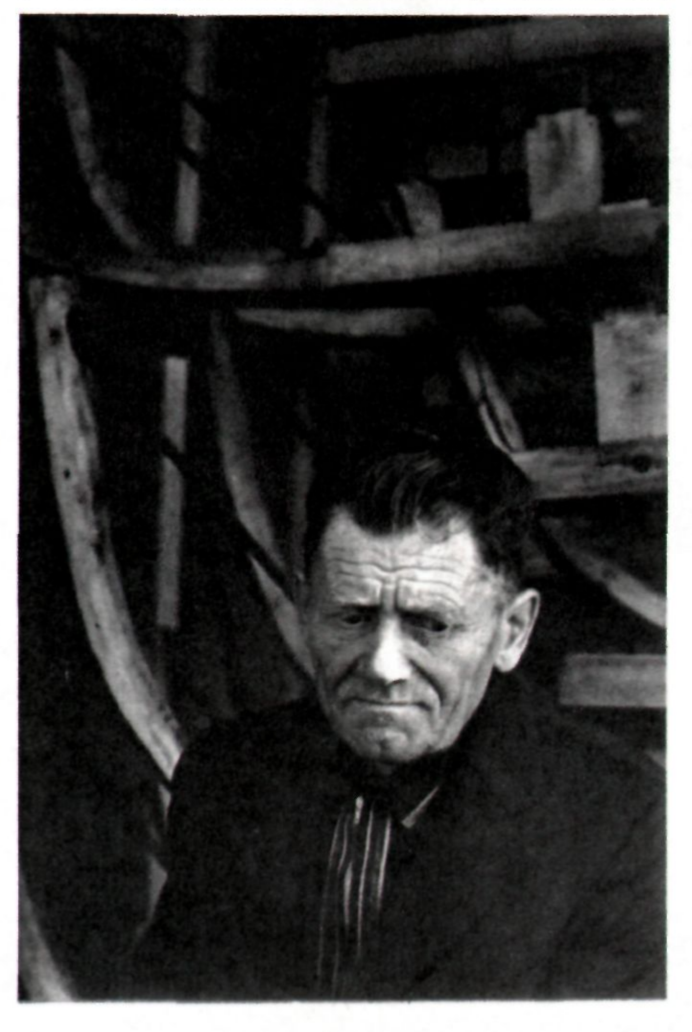
Вот здесь, в Ушачах, в бывшем партизанском крае, и начал я свою съемку 9 мая 1979 года. Два с половиной года пытался слить в едином образном строе очарование земли с героической драмой людей, на ней развернувшейся. Поначалу ничего у меня не получалось — лик земли сиял, а на лицах людей лежали глубокие тени пережитого. Но именно на этом контрасте и возникла идея книги. Она проста: нельзя не любить такую землю и нельзя ни в коем случае позволить врагу ее топтать — тут, как поется в песне,— мы за ценой не постоим...

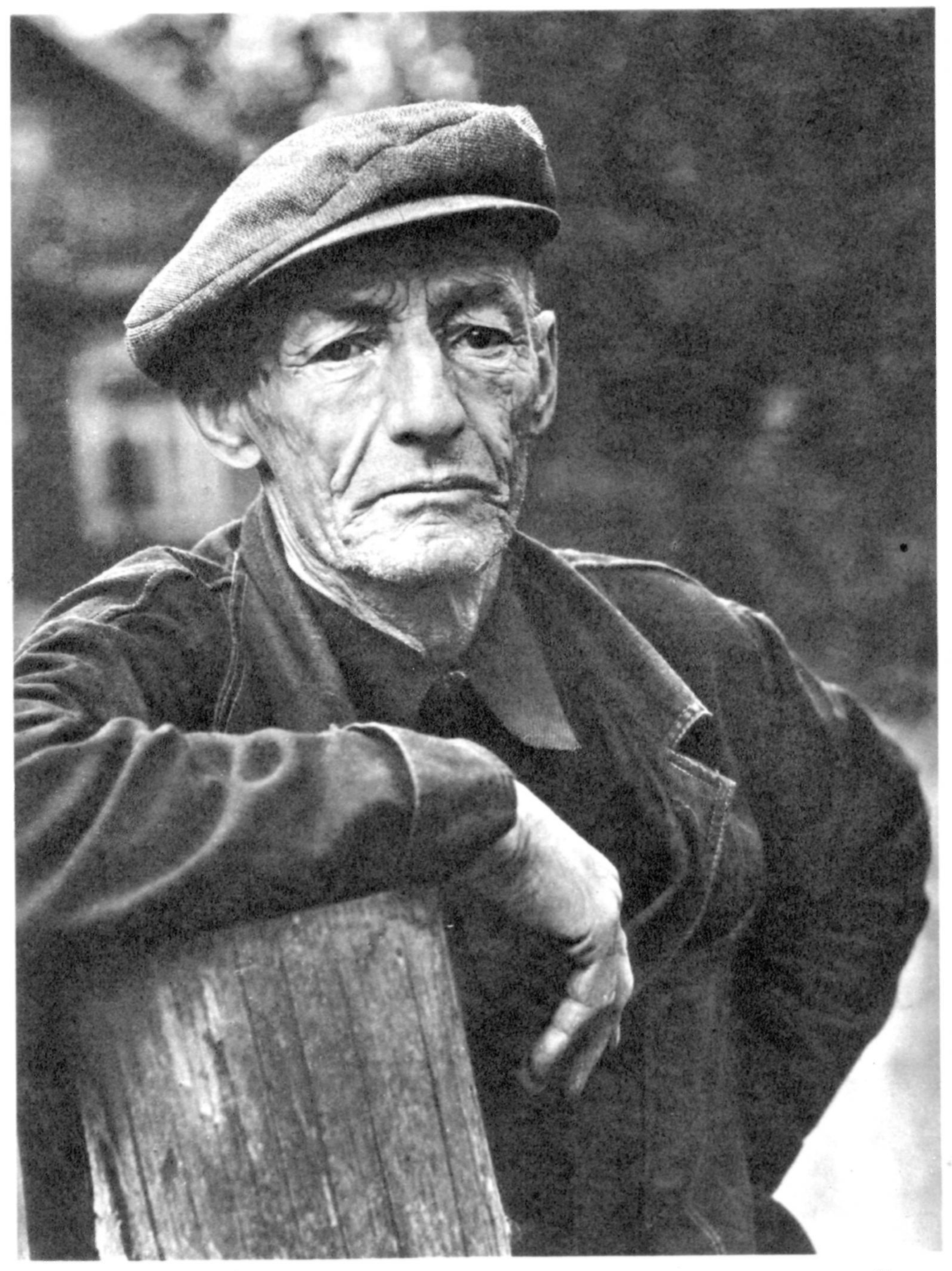
Я целыми днями то бродил по холмам и берегам озер, то перебирался из деревни в деревню, переходил от партизана к партизану, вглядывался в глаза, выслушивал самые невероятные истории. Будь я писателем, все эти рассказы я переплавил бы в роман...

Но моим инструментом была фотокамера. Я заставил себя отказаться от всех технических ухищрений, от острых ракурсов и сложных композиций. Снимал, не скрывая камеры, потому что хотел показать искренние взгляды людей, уже проживших и большую, и труднейшую часть своей жизни. Они понимали мое желание, но не пытались да, пожалуй, и не умели позировать. Кто-то из них переодевался в выходной костюм, не по уставу пристегивал медали, кто-то оставался в обыденном рабочем платье. И все перед объективом становились строже, словно уходили в себя — цель моего появления неизбежно вызывала воспоминания о страшном времени войны, люди поминали своих близких, павших товарищей, тяжкие бои — партизанскую быль. Снимал я радовницу (день поминания усопших), когда люди приходят на кладбище и убирают все могилы: под крестами и красными звездочками, родственников и неизвестных, одиночные и братские. Снимал исчезнувшие с лица земли деревни, вернее, следы этих деревень, родных сестер Хатыни. Снимал старые заброшенные землянки и осыпавшиеся окопы. Снимал крестьянского сына Василя Быкова в его родных Бычках, где одна сторона деревенской улицы до сих пор мертвая (ее выкосил из пулемета каратель, сидевший на борту грузовика). Здесь понял я суровость и предельную ясность бы-

ФОТО
**ВАЛЕНТИНА ЖДАНОВИЧА**







ковской прозы. Снимал народного поэта Белоруссии Петруся Бровку в лесной деревеньке Путилковичах, откуда вывезли в Освенцим его мать, не пожелавшую предать партизан, отказаться от сына — большевика и поэта. Снимал его двоюродную сестру Настю, которая тоже прошла Освенцим и оставила там навсегда свое грудное дитя — первое и последнее... Снимал еще одного поэта — Рыгора Бородулина — девятилетним мальчишкой он вместе с матерью вырвался из блокады, а вот отцу его не удалось уйти и, чтобы не даться живым в руки карателей, он в последний момент подорвал себя гранатой.

Я снимал ранней весною, когда начинает оттаивать от крутых берегов синезеленый озерный лед, и позже, когда груши и яблони покрываются снежными шапками цветов. Золотой осенью фотографировал ослепительные контрасты багряной листвы и ультрамариновой воды. Снимал печальное красное солнце, опускавшееся прямо в заснеженный могильник, черную градоносную тучу над полегшим житом... В одно яркое октябрьское утро я последний раз нажал на спусковую кнопку, подобрал в Рыгоровом саду последние яблоки и собрался домой. Присел на скамеечке под вязом, который Бородулин-отец посадил еще до войны. Стояла тишина. Последняя теплая тишина перед осенним ненастьем.

Вдруг печальные звуки потекли над старою крышею, над вязом. Я поднял голову. Журавлиный клин тянул к югу над озерами, над Ушачами. Живым пунктиром он резал бездонное небо, трогающим душу криком — тишину. Подумалось даже, что все это было символично. Сильные, гордые птицы салютовали героической земле...

**В. ЖДАНОВИЧ,**
фотокорреспондент журнала «Младосць»

**ФОТОАТЛАС «СФ»**

# Фотограмма в прикладной графике

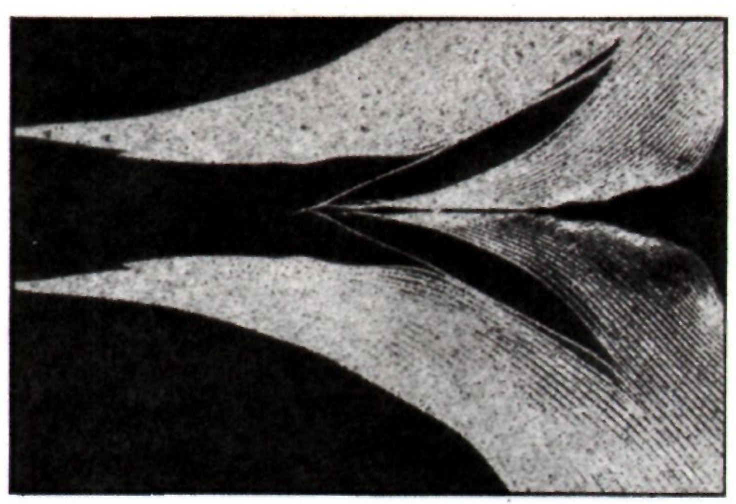
Постоянное желание расширить круг своих профессиональных возможностей привлекает художников и дизайнеров, работающих в прикладной графике, к «бескамерной» фотографии. Не новая в принципе техника фотограммы и сейчас еще вызывает интерес своими до конца неисчерпанными резервами.

И неудивительно. Этот вид фотографии как бы рожден для декоративно-оформительских целей. Статичность изображения в фотограмме только кажущаяся. Она обладает и внутренней динамикой. Именно это ее свойство становится ценным и функционально оправданным в рекламе, в других видах оформительского творчества. Фотограмма в основе своей проста. На приведенных здесь примерах исходный негатив получен непроекционным способом. Источник света и светочувствительный материал — вот все, что необходимо.

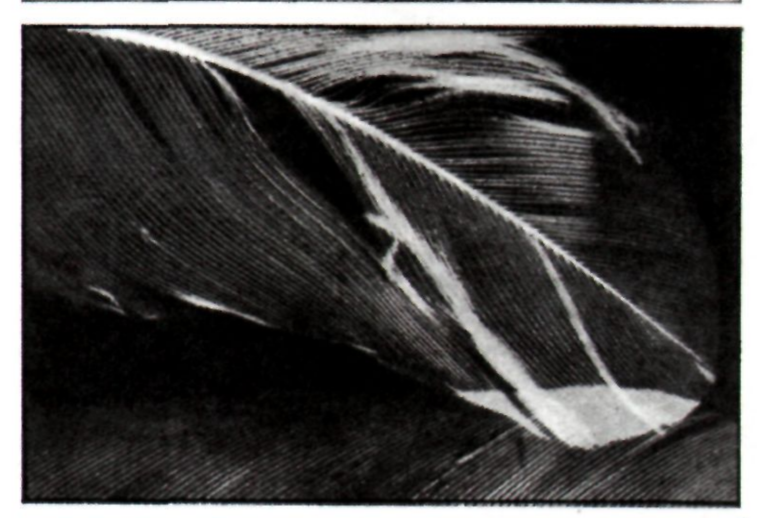
В дальнейшем на фототехнической пленке контактным способом были получены дубль-негативы, которые, в свою очередь, используются для печати проекционным путем, изготовления масок и так далее. Обязательными здесь становятся фотографические пробы, ибо только экспериментальным путем можно получить необходимую тональность. По мере усложнения задач применялись соляризация, совмещение нескольких негативов и позитивов, мультиплицирование, вращение. Все это позволило добиться новых изобразительных эффектов.

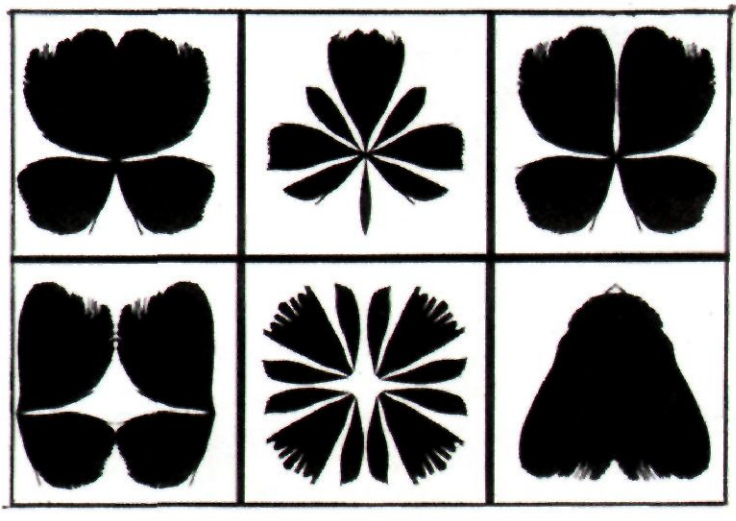
Перечисленные приемы находят применение и при создании цветных фотограмм. В качестве иллюстративного материала здесь приводятся работы студентов Белорусского государственного театрально-художественного института. Перед ними была поставлена задача — взять простое птичье перо, исследовать возможно большее количество вариантов его фотографических интерпретаций. Некоторые из фотограмм нашли свое применение при проектировании упаковок, в качестве суперобложек, заставок при оформлении книг, буклетов.

**В. ТЕРЕНТЬЕВ,**
преподаватель БГТХИ









# Содружество двух муз

ПЛАКАТЫ
С. САРКИСОВА

ПЛАКЕТА И МЕДАЛЬ
А. ЗИМЕНКО

Организация фотовыставки — это не только отбор работ, но и формирование экспозиции, издание афиши и каталога выставки, изготовление дипломов, призов, наград и т. д. И если с оформлением экспозиции организаторы выставки справляются сами, то для выполнения других работ нужен художник.
Тесные контакты завязались у фотоклуба «Минск» с профессиональными художниками, участвующими в оформлении традиционных выставок фотографики — Александром Зименко и Сергеем Саркисовым. Оба — выпускники Белорусского государственного театрально-художественного института. С Зименко сотрудничество длится уже более десяти лет. Саркисов начал работать немного позднее.
Приведем высказывания самих художников, проясняющие характер их творческих взаимоотношений с минскими фотолюбителями.

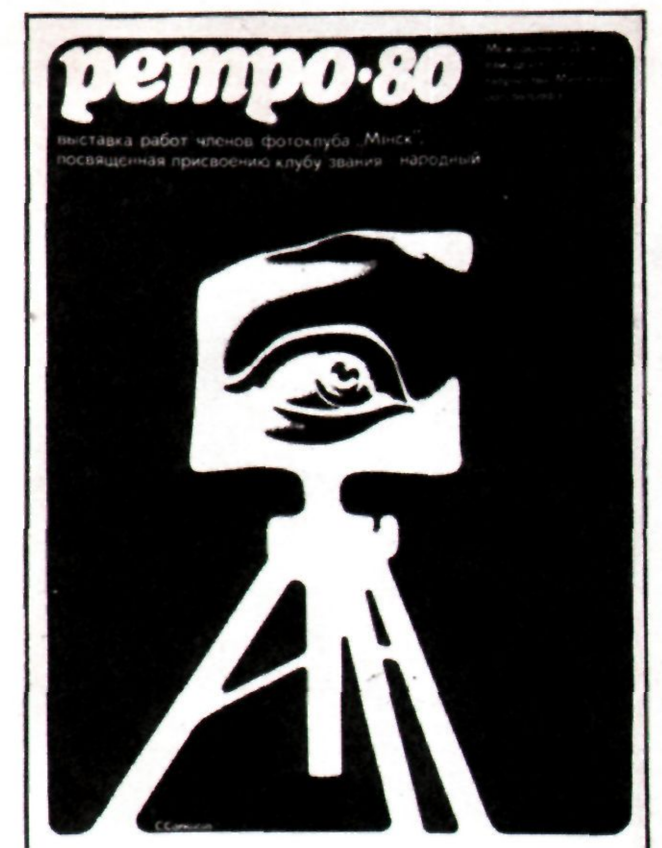
**А. Зименко:** — Думаю, что фотоклуб «Минск» — один из самых интересных, о чем говорят в первую очередь работы членов клуба и организованные им межклубные выставки «Фотографика». Такие члены клуба, как М. Жилинский, В. Гончаренко, В. Лобко, В. Бутра, отличаются собственным видением мира, высоким вкусом. Большая дружба связывает нас, художников, с фотолюбителями. Общение с ними открыло для меня, например, новую сферу интересов. Я принялся серьезно изучать все то, что происходит в фотомире, изучать проблемы фотокомпозиции, познакомился со многими фотографами страны. Известный литовский мастер В. Бутырин, чье творчество я очень люблю, открыл мне целое направление в керамике, стал «крестным отцом» моей композиции «Художник и модель».

**С. Саркисов:** — Я хотел бы отметить, что благодаря нашему сотрудничеству с клубом родилось взаимопонимание художника и заказчика. Поиск новых нетрадиционных решений всегда поощряется. А ведь нередко бывает так, что заказчик навязывает художнику свой вкус, свое видение, склоняет его к уже апробированным, шаблонным решениям. Пример тому — целый ряд плакатов с использованием в качестве основного элемента уже набившей оскомину диафрагмы.
Сотрудничество с фотоклубом у меня началось в 1978 году. Помню, я делал плакаты к выставке «Фотографика-78». Плакат фотовыставки должен, на мой взгляд, иметь оригинальную графическую идею, нести яркий запоминающийся образ. В противном случае на него просто не обратят внимания. Такой образ был, мне кажется, найден.

**А. Зименко:** — Компануя изображение на медалях и призах, я стараюсь использовать элемент аллегории. Например, приз для лучшей клубной коллекции — мифический герой Геракл, укрощающий зубра. На одной из памятных медалей изображение современного фотоаппарата и геральдического знака великого белорусского просветителя Ф. Скорины (солнце и луна) подчеркивает связь прошлого с настоящим.

**С. Саркисов:** — Фотографика прочно вошла в арсенал средств мастеров графики, плакатистов, живописцев, художников, работающих в декоративно-прикладном искусстве. Очень важен поиск синтеза графики и фотографии, их взаимодействия, взаимопроникновения. На стыке различных видов искусства возникают интересные, неожиданные решения.

**А. Зименко:** — Фотографика для меня — поэтическое видение мира. Она, отказываясь от пестроты и подробностей, предстает перед нами искусством афористичным, емким по содержанию и лаконичным по форме, как японские четверостишья.
Фотографика должна иметь свою критику и историю, своих летописцев, а главное — профессионалов в изначальном значении этого термина.












# Слайды на телеэкране

Термин «экранная фотография» поначалу может показаться вариантом старого, привычного сочетания слов — фотография на экране. Если бы речь шла о способе рассматривания снимков — вопросе техническом — все обстояло бы проще. Но перед нами новый вид творческой деятельности, пока еще мало распространенный, хотя и многообещающий.

И эпидиаскоп, и предок современных диапроекторов «волшебный фонарь» долгое время выполняли простую роль: позволяли получить на экране увеличенный снимок. Но еще на заре «фотографического века» к проекции начал подключаться звук: фотография на экране потребовала комментариев. В выставочных салонах проводились сеансы показа диапозитивов, сопровождаемых музыкой, льющейся из... граммофонной трубы. Затем появилось кино, сразу же затмившее скромные «диасеансы». Звук и цвет кинофильмов, казалось бы, должны были навсегда отбить у фотографов охоту к созданию своего вида экранного зрелища. Однако затормозившийся как будто творческий процесс со временем стал медленно, но верно вызревать, пестуемый усилиями энтузиастов, предвидевших свой звездный час. Но вот и у кино появился конкурент, рожденный общими усилиями «старых искусств» — телевидение. Оно-то и оказалось той силой, которая помогла возродить экранную фотографию, сделать ее достоянием массового зрителя.

Говоря об экранной фотографии как синтезе зрительных, музыкальных и речевых элементов, следует подчеркнуть, что каждый из них, в свою очередь, соткан из «деталей», обладающих собственным цветом, ритмом, интонацией, световыми акцентами, смысловыми ассоциациями, полутонами и т. д. Лаконизм выражения — как одна из особенностей фотографии — пришелся ко двору именно теперь, на телеэкране, в стремительном потоке разнообразной информации, которая широко и энергично воздействует на чувства человека.

В Белоруссии первое творческое объединение любителей экранной фотографии возникло в 1975 году по инициативе республиканского телевидения. Небольшая авторская группа первой фотопрограммы в цветном изображении стала ядром нынешнего слайд-клуба «Спектр» Дворца культуры Белсовпрофа. Право выхода в эфир — дело ответственное, оно потребовало большой подготовки, постижения законов восприятия экранного изображения.

Школа телевизионных передач помогла нам выработать и систему показов слайд-программ в клубе. Эти показы имеют много общего с фотовыставками, но проходят в совершенно иных условиях. Здесь очень важно создать триединый образ — сплав фотографического изображения, поэзии и музыки. Для обозначения такой художественной системы искусствовед О. К. Санников предложил новое словообразование — триасенс: обращение к трем чувствам. Зритель, привыкший к телевизионным передачам слайд-клуба, где с ним беседуют искусствоведы, литераторы, общественные деятели, ждет подобного общения и в клубе. Поэтому мы привлекаем к участию в слайд-программах чтецов, музыкантов (чаще всего — импровизаторов), вокальные дуэты... Возможность обратной связи позволяет обмениваться мнениями, вступать в диалог с ведущим. Принять участие в работе общественного жюри может весь зал.

В сериях слайдов, в сюжетно разработанных слайд-фильмах мы обращаемся к публицистическим темам, к фольклору и даже к сатире. В слайд-фильмах используются фотокопии произведений живописи, популярные музыкальные записи и т. п.

О программах «Спектра» самым лестным образом отзывались и молодые рабочие, и студенты, и работники культурно-просветительных учреждений, и партийные пропагандисты, особенно заинтересованные в экранной фотографии, педагоги и учащиеся творческих факультетов — будущие художники, актеры, музыканты, архитекторы.

Но есть у экранной фотографии и свои серьезные организационные проблемы. Видимо, пришло время созвать представительное совещание или конференцию по этим проблемам. На наш взгляд, в этом в первую очередь заинтересованы Министерство культуры СССР, ВЦСПС и, конечно же, Центральное телевидение, которое способно во всесоюзном масштабе объединить любителей экранной фотографии. Опыт белорусского телевидения, ведущего вот уже в течение шести лет передачи «Телевизионного слайд-клуба», убедительно доказывает, насколько это важно.

А. ДИТЛОВ,
председатель слайд-клуба «Спектр»

## Минские вернисажи

«В объективе — республика» — так называется фотовыставка, развернутая в минском кинотеатре «Октябрь». Авторы фотографий — фотожурналисты Белорусского телеграфного агентства (БЕЛТА).

Более 900 фотосюжетов для союзной и зарубежной печати и свыше 2600 — для республиканской прессы подготовила Фотохроника агентства в 1981 году. Фотожурналисты рассказали об ударной работе трудящихся Белоруссии в первом году одиннадцатой пятилетки, о претворении в жизнь экономической и социальной программы, намеченной XXVI съездом КПСС. Героями снимков были посланцы Белоруссии на форум коммунистов в Москву, шахтеры и химики, ткачихи и строители, хлеборобы и ученые, деятели культуры и народные умельцы. Представленные на выставке фотографии — небольшая часть этой объемной и многогранной работы фотожурналистов БЕЛТА.

К VI съезду Союза журналистов БССР республиканская фотокомиссия подготовила экспозицию, составленную из работ фотокорреспондентов журналов, газет и Белорусского телеграфного агентства. На выставке, открывшейся во Дворце культуры Белсовпрофа, было представлено свыше ста работ ведущих фотокорреспондентов республики.



# Поздравляем лауреатов

Секретариат правления Союза журналистов СССР присудил премию Союза журналистов СССР за лучшую журналистскую работу 1981 года Сергею Лидову — фотокорреспонденту журнала «Советский Союз». Для тех, кто знает творчество этого мастера, столь высокая оценка его работы представляется закономерным результатом упорного труда по освещению на страницах журнала советского образа жизни, пропаганды достижений народов нашей страны во всех областях экономики и культуры. Стремление к предельной выразительности, к нестандартному решению подсказывает Лидову все новые и новые пути творческого поиска. Каждый из его фотоочерков имеет доминанту, подчеркивающую четкий по своей продуманности подход к данному материалу. Сергей Лидов — признанный мастер цветной съемки, причем цвет выступает в его работах не только как средство создания пластического образа. Он всегда несет смысловую и эмоциональную нагрузку, помогает раскрытию внутренней драматургии очерка. Фотожурналиста отличает умение найти наивыгоднейшую точку съемки, с которой объект или событие можно увидеть наиболее точно, и применить именно ту оптику, которая даст максимальный эффект при решении конкретной задачи. Немалую роль в его творчестве играет и пейзаж — и как фон, на котором действует человек, и как самостоятельный компонент в общем строе повествования. Несколько снимков пейзажного характера мы показываем на обложках и вкладке.

* * *

Премия исполкома Моссовета и Московской городской организации Союза журналистов СССР за лучшую работу 1981 года, посвященную борьбе трудящихся за превращение Москвы в образцовый коммунистический город, присуждена коллективу Фотохроники ТАСС за фотоэкспозицию и слайд-фильм «Москва — столица нашей Родины», посвященные 40-летию Победы под Москвой.

«Советское фото» поздравляет лауреатов и желает им творческих успехов.

ФОТО **СЕРГЕЯ ЛИДОВА** (ПРЕМИЯ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР)

В ЗАПОЛЯРЬЕ

НЕЧЕРНОЗЕМЬЕ. ПАХОТА

ГОРНАЯ РЕКА

ОЗЕРО СЕВАН

ПУСТЫНЯ

ТАМ, ГДЕ СЛИВАЮТСЯ ОБЬ И ИРТЫШ

САМОТЛОР

«ТЕЛЕМОСТ»

# На трассе мотокросса


Р. ЕГОРОВ СТАРТ

Фотоконкурсы, посвященные какой-либо одной теме, не получили еще широкого распространения. Поэтому начинание, предпринятое энтузиастами из небольшого латвийского городка Балвы, представляет определенный интерес.
Начало было положено в 1975 году. До этого времени Балвы был известен как место проведения соревнований по мотокроссу, в которых принимали участие известные гонщики страны. Сотрудник районной газеты «Вадугунс» А. Бозович предложил проводить одновременно и соревнование для фотографов. Причем соревнование в два этапа. Первый — блицконкурс, участники которого должны снимать именно на этой трассе и представить снимки на суд жюри в течение месяца. Второй этап — конкурс снимков, сделанных на любом другом соревновании по мотокроссу. Таким образом, фотографам предлагалось попробовать свои силы и в оперативной съемке, и в жанрах фотографии художественной. Позитивный процесс на втором этапе приобретал самостоятельную ценность, к участию в конкурсе допускались коллажи, работы, выполненные в технике изогелии, изополихромии и т. д.
Тема мотокросса в фотолюбительском творчестве, пожалуй, одна из самых популярных. Нет, наверное, фотоклуба, в коллекции которого отсутствовали бы снимки этой тематики. Популярность ее объясняется массовостью самих соревнований, остротой и фотогеничностью их ситуаций. Казалось бы, минимум усилий — и выставочный снимок у вас в руках.
Есть, правда, и иная точка зрения на этот счет. В разговоре с фотографом В. Шонтой на выставке литовской фотографии я спросил, чем объяснить малое число снимков на спортивную тему. Тогда еще в памяти была серия фотографий Р. Пожерскиса, снятая на мотокроссе. Серия получила известность, прошла по нескольким конкурсам, была отмечена наградами. Казалось бы, логичным было продолжение если не этой темы, то темы спорта в творчестве автора. Но В. Шонта сказал тогда, что, по его мнению, в спортивной съемке трудно что-либо планировать.
И действительно, серия Р. Пожерскиса оказалась типичным примером съемки, носящей «разовый» характер.
В практике газетной фотографии, если судить по публикациям, вариантов решения конкретной спортивной темы не так уж много. Газета «Советский спорт», обратившись к внештатным авторам с просьбой присылать снимки с соревнований, которые проводились в рамках Всесоюзного дня лыжника, даже посетовала на то, что были присланы снимки-близнецы, хотя соревнования проводились в разных городах, различным был состав участников, погодные условия и прочее. Может, не улыбнулась удача, не пришел на помощь его величество случай? В творческой практике репортеров «случайно» получившиеся снимки не так уж редки. Профессионал, снимающий спорт, как правило, в своем активе имеет целый ряд таких нестандартных снимков. Здесь скорее можно говорить не о склонности автора к каким-либо определенным сюжетам, а об умении ориентироваться в стандартных ситуациях, сохранив при этом свой авторский почерк.
Актив конкурса «Вадугунс» сложился в первые же годы, и в его рядах оказались представители многих ведущих фотоклубов из Риги, Горького, Мурманска, Коврова, Одессы, Таллина и т. д. В дни соревнований на трассе «Белый олень» собиралось до ста фотографов. Представители различных фотографических школ соревновались между собой. На съемку отводилось два дня. Первый день — знакомство с трассой, поиски точек съемки. Спортсмены в этот день проводили тренировку. Основным был второй день. Соревнования начинались утром, и часам к девяти зрители заполняли трассу. До первых стартов оставался еще час, и за это время можно было посмотреть выставку работ победителей прошлого блицтурнира. Снимки демонстрировались здесь же на трассе. Их монтировали на легких переносных щитах.
Имена призеров хорошо знакомы читателям «СФ». В разные годы побеждали рижанин Я. Глейздс, ковровчанин В. Егоров, горьковчане Ю. Шпагин и С. Яворский. Все они не новички спортивной съемки, но снимают не только спорт.
Я. Глейздс — лирик. Известны его натюрморты и пейзажи. Мотоспорт он снимает очень динамично, любит моменты предельного напряжения, пиковые ситуации. Серии его фотографий — пример репортажного решения темы. Автор предпочитает снимки простые в техническом отношении.
С работами В. Егорова мы знакомили читателей («СФ», 1981, № 1). Он как никто другой, пожалуй, способен выявить психологически острые нюансы борьбы.
В. Егоров снимает мотоспорт уже много лет. В Коврове, где он живет, регулярно проходят самого высокого ранга соревнования мотогонщиков. То, что В. Егоров знает мотоспорт «изнутри», и помогает ему выбирать выразительные моменты.
Несколько особняком стоят горьковчане. Они уделяют большое внимание сложной технике печати. Ю. Шпагин, получивший Гран-при последнего конкурса, и С. Яворский в числе первых освоили технику изополихромии и успешно применяют ее.

В. НЕКРАСОВ,
наш спец. корр.

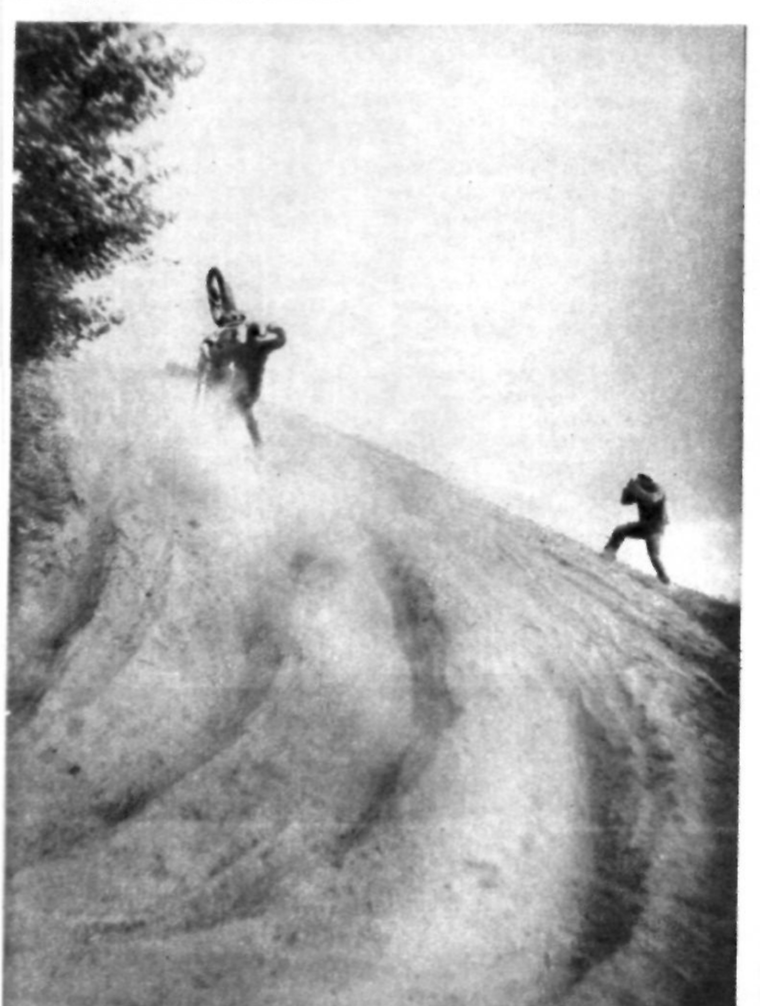
Я. ГЛЕЙЗДС КТО БЫСТРЕЕ?

В. СИДОРКО ПАДЕНИЕ



**В. ГРУШИЧЕВ** ВПЕРЕД!

**А. СВЕРДЛОВ** «ВНИМАНИЕ, СНИМАЮ!»



**В. СИДОРКО** ПЕРЕД СТАРТОМ



В Чебоксарах прошла Неделя фотоискусства Чувашской АССР, в которой приняли участие многочисленные общественные организации.
В рамках Недели в выставочном зале Чувашской художественной галереи были показаны экспозиции фотоклубов «Волга» (Горький), «Тасма» (Казань), «Ракурс» (Чебоксары), «Факт» (Йошкар-Ола), молодежной фотостудии (Красногорск). Состоялись встречи с известными фотомастерами Гунаром Бинде и Олегом Макаровым.

---

Персональная выставка работ Виктора Агеева прошла в Рязанском радиотехническом институте. В. Агеев в течение 17 лет руководит местным фотоклубом «Мещера».

---

На ВДНХ СССР экспонировались работы мастера цветной фотографии, заслуженного работника службы быта ТАССР М. Звагильского (Альметьевск).

---

Гостем съезда журналистов Башкирии был известный фотомастер Евгений Халдей. Он привез в Уфу выставку «К. М. Симонов. Сто фотографий». Она экспонировалась в Доме актера и в выставочном зале Союза художников БАССР.

---

В музее истории Латвийской ССР завершился фотоконкурс «Советские традиции, праздники, ритуалы». В нем участвовали фотографы различных районов республики. Первые три премии получили В. Браунс, Г. Биркманис, А. Акис и Г. Янайтис.

---

Издательство «Узбекистан» в ходе подготовки к 60-летию образования СССР выпустило в свет фотоальбом «Сады Узбекистана», повествующий о замечательных делах садоводов и виноградарей.

---

Два финских фотографа — Э. Перялахти и Т. Хаависто и молодой эстонский автор Т. Тормис экспонировали свои работы в таллинской башне Кик-ин-де-Кёк.

---

Подведены итоги традиционного фотоконкурса «Отечество», проводимого Московским областным отделением Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. Жюри рассмотрело более 200 работ фотолюбителей Подмосковья. Дипломов I степени удостоены Ю. Колесников (Коломна) и А. Матвеев (Балашиха).



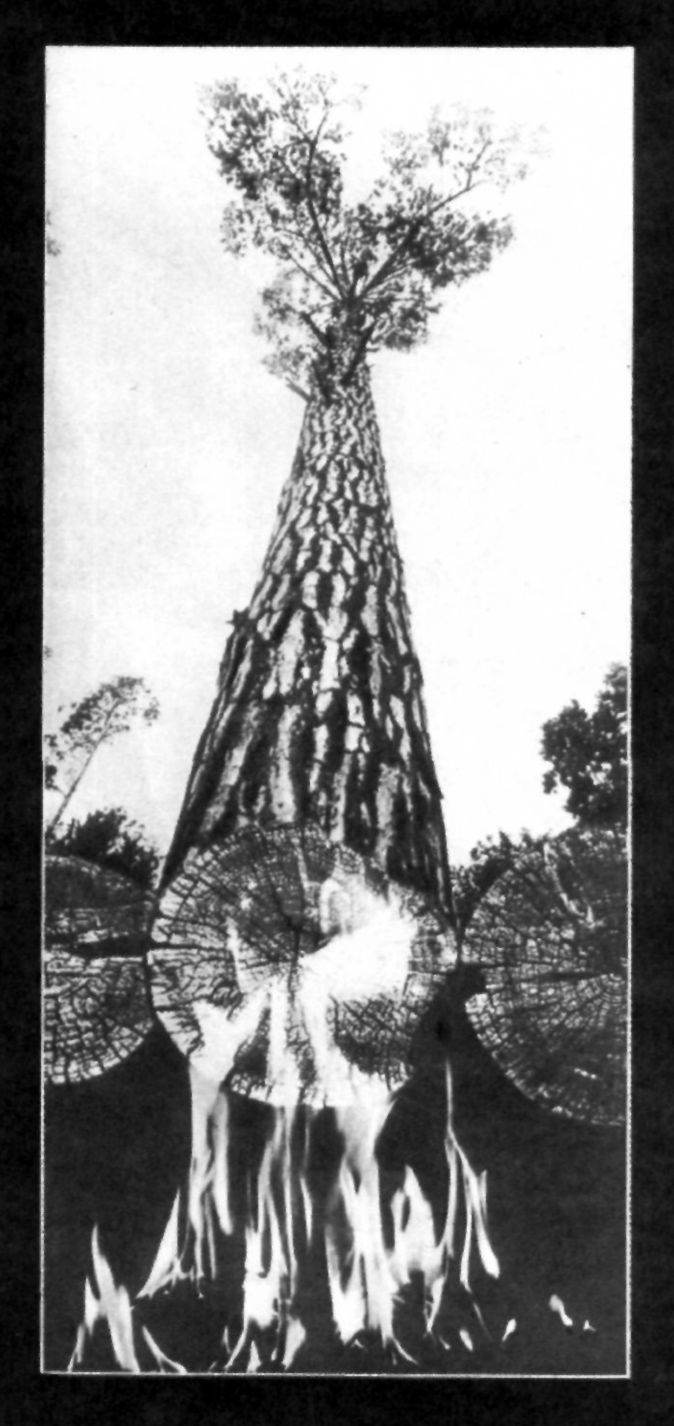
# Ирина Семенова **Жизнь дерева и древо жизни**

**«Суха теория, мой друг,
Но древо жизни пышно
зеленеет...»**
**Гете. «Фауст»**

Вслушайтесь: «древо жизни» — *какое емкое* и звучное понятие! В нем не случайно слиты воедино дерево и жизнь. И в самом деле, жизнь рода человеческого с древнейших времен, жизнь каждого из нас с рождения и до смерти связана с деревом. Воздух, вода, солнце, деревья... Мы не замечаем их, как не замечаем собственного дыхания. Но *они — неотъемлемая часть* нашего мироощущения, а значит, и нас самих. Ладони помнят теплоту коры деревьев, по которым мы лазили в детстве. Шелест листвы так естественно вплетается в юношеские разговоры и первые объяснения. В душах многих из нас именно с постижения красоты рощ, лесов, дубрав начинал складываться *образ Родины.*
«Жизнь дерева» — так назвал свою новую серию фотографий Владимир Филонов. Она — своеобразный образный диалог фотохудожника с современником, диалог человека XX века с природой.
Серия «Жизнь дерева» — не случайное явление в творчестве Владимира Филонова. Сплав поэтического *и аналитического начал* характерен для его художественного почерка. Его лучшие снимки, многие из которых уже знакомы читателям журнала, будь то пейзаж, портрет или жанровые зарисовки, как правило, несли в себе элемент философской или социальной проблемности. И раньше в своих работах фотохудожник широко пользо*вался символическими* обобщениями, фотографическими аллегориями, гротеском. Ему всегда были близки лаконизм и графичность изобразительных решений.
И в новом своем фотографическом цикле Филонов, наряду с другими, затрагивает одну из самых острых и актуальных проблем современности — проблему защиты окружающей среды. Человечество на горьком опыте уже убедилось, как легко *умирает природа.* Сегодня заунывно свистят ветры над некогда лесистым, а теперь пустынным восточным побережьем США. Все дальше отступает оскорбленная природа от больших городов. Но люди уже поняли, что дерево — это не только красота, прохлада, защита *почвы и воды, а и могучий* естественный фильтр, спасающий от яда, выбрасываемого индустриальным человечеством в собственные легкие. И потому-то финальный кадр темы несет заряд оптимизма.
Серия «Жизнь дерева» имеет свою драматургию, логику развития темы. На первый взгляд, она очень проста: проста и по своей *идее, и по лаконичности* почти плакатных, графических решений. Но всматриваясь в каждую из фотографий, начинаешь понимать неоднозначность, тематическую многоплановость всего цикла, богатство его ассоциативно-образного выражения.
Первая фотография цикла — как бы ключ ко всей теме. Стремительно уносящаяся вверх сосна — часть самой природы, олицетворение ее силы. И рядом — *крепкий бревенчатый сруб,* словно фрагмент жизни человека, в ее простейшем проявлении.
Дерево и человек...
Человечество издавна одушевляло деревья. Достаточно вспомнить, что еще древние греки наделяли их умом и добротой волшебных созданий дриад — нимф дерева. Неудивительно, что и в фотопо*вествовании Владимира Ф*илонова образы деревьев получили аллегорическое звучание.
Автор как бы призывает нас задуматься, сопоставить свою жизнь с жизнью природы. И вот на снимке возникает ствол с трещинами, кольцами лет, чем-то напоминающий морщинистое лицо старого мудрого человека, познавшего *смысл бытия. Обреченное* на сожжение, дерево отдает свою жизнь людям. Жертвует собой, неся им огонь и тепло.
Если человек продолжит свою жизнь без желания понять окружающий мир — исчезнет, погибнет природа. Об этом напоминает фотография-предупреждение, фотография — реквием дереву. Спичечный *плот уплывает в темноту* золы. И, словно слезы, струятся над этой темной ветви дерева, оплакивающего свою гибель.
Финальная фотография композиционно перекликается с первым кадром серии, подчеркивая ее единство, внутреннюю завершенность. Снимок этот *вносит в весь цикл мажор*ную, жизнеутверждающую тональность. Человек, живущий в современном городском доме нашей обычной жизнью, тянется к природе. Он бережно сажает дерево — тоненькое, хрупкое, такое незащищенное в современном городе. Жизнь возрождается в молодом побеге. Но не только в нем. Стремительный, *уходящий ввысь силуэт* дома впрямую ассоциируется с сосной на первом кадре. И мы вспоминаем, что именно природа — вечный источник вдохновения человека — дала жизнь новой науке бионике, изучающей возможности применения природных форм в технике и архитектуре.
Традиционная для Филонова техника фотографики позволяет ему предельно обнажить авторский замы*сел. Отсекая все случай*ное, лишнее в кадре, он добивается максимальной концентрации зрительского внимания на главном. Легкое, свободное и профессиональное владение приемами коллажа, безусловно, повышает изобразительные достоинства его работ. Использование фотохудожником мягкого и глубокого коричневого *тона (в журнале воспроиз*водится авторский черно-белый вариант) делает теплоту дерева почти физически осязаемой. Точные графические акценты, выверенная соразмерность оформительских элементов, тонкая тональная оркестровка серии помогли автору, несмотря на сложность темы, создать цельное, легко читаемое про*изведение.*
Конечно, можно спорить о композиционном и графическом решении «Жизни дерева», о правомочности тех или иных тематических ее поворотов, но одно бесспорно: она не может оставить зрителя равнодушным. И страстный призыв фотографа понимать, беречь и возрождать природу, без сомнения, не оста*ется неуслышанным.*



**ВЛАДИМИР ФИЛОНОВ** ИЗ СЕРИИ «ЖИЗНЬ ДЕРЕВА»






ВЛАДИМИР ФИЛОНОВ ИЗ СЕРИИ «ЖИЗНЬ ДЕРЕВА»

ФОТОБИБЛИОТЕКА

# Сказание о земле Мещерской...




Берешь в руки этот большой и красивый альбом, начинаешь его перелистывать и невольно ловишь себя на мысли, что хочется назвать его фотопоэмой. Поэмой о земле Мещерской. Автор — известный советский фотомастер Вадим Гиппенрейтер. Нужно крепко полюбить этот неброский, ничем, казалось бы, особенным не выделяющийся край центральной России, лишенный экзотических красот, чтобы, приезжая сюда во все времена года, увидеть, а вернее, подсмотреть и эти туманные рассветы у речной поймы, и яркие полыхающие закаты над густыми мещерскими лесами, и белые поляны с пушистыми хлопьями снега на зеленых елках...

Василий Песков во вступительном слове к альбому называет его новым открытием Мещеры — фотографическим, которое сделано Гиппенрейтером вослед за писателями Куприным и Паустовским, воспевшими этот край в своей поэтической прозе.

«Уже несколько лет, — пишет В. Песков, — бывая в лесах у Оки, я встречал тут Вадима Гиппенрейтера. Встречал его в разное время: в пору весеннего половодья, молчаливой мещерской зимой, пахучим летом и красочной осенью. Я заставал Вадима либо за съемкой, либо в ожидании тех неповторимых моментов, когда на пленке остается не простой пейзаж, а особое, ускользающее от глаза состояние природы. Состояние это умел сильно почувствовать выраставший в этих краях Есенин. Умел передать его словом Константин Паустовский. Умело запечатлел эти разнообразные состояния мещерской природы и Вадим Гиппенрейтер».

Среди начинающих фотографов, к сожалению, все еще бытует убеждение, что делать пейзажные, черно-белые и цветные снимки — дело чрезвычайно простое. Достаточно побродить по лесу и выбрать объект съемки — «живописное», «красивое», «выразительное» дерево, остальное, как говорится, дело техники — правильно определить выдержку, установить нужную диафрагму, ну, а затем хорошо проявить пленку. И... состоится очередное фоточудо.

Жизнь однако опровергает это наивное представление о легком пути в фотографии. И творчество Гиппенрейтера — яркий тому пример.

Кроме таланта, кроме умения видеть, за каждым его кадром стоит настойчивый, целеустремленный поиск и огромный труд.

Сколько же нужно отмахать по лесам и непролазным болотам трудных километров с тяжеленной фотоаппаратурой на плече, сколько нужно встретить там восходов и закатов, мокнуть под осенними дождями и зябнуть от январских и февральских ветров, сколько, наконец, нужно терпения и выдержки в поисках тех единственных, неповторимых кадров, которые смогут передать трепетное очарование Мещеры.

И то, что Гиппенрейтер давно уже имеет звание мастера спорта по альпинизму, и то, что ему пришлось изрядно попутешествовать по разным горам и вулканам, наверное, и дало ему силы вынести все испытания.

Пейзажные фотографии Гиппенрейтера, помещенные в альбоме «Мещерская сторона», а их более двухсот, напоены поэзией, проникнуты тонким пониманием природы. И каждый снимок здесь нужен, каждый — на месте. Мне довелось участвовать в подготовке и выпуске двух альбомов Гиппенрейтера в издательстве «Планета» — «К вулканам Камчатки» и «Заонежье». Должен сказать, что и тогда его отличала такая же строгость в отборе, такая же требовательность к своим работам, взыскательность.

Возвращаясь к разговору о мещерском альбоме, его содержании, хочется отметить, что автор превосходно использует неожиданные, выразительные ракурсы, тактично и бережно обращается с цветом и светотенью.

Составитель, художник и редакторы книги удачно ее смакетировали, органично вплели в фотографическую ткань строки стихов, что подчеркивает поэтическое звучание фотографий.

Введение в книгу научного комментария, сделанного директором Окского заповедника С. Приклонским, жизнь которого тесно связана с Мещерой, увеличивает познавательную ценность фотокниги.

Полиграфисты Германской Демократической Республики изготовили книгу на превосходном уровне, бережно сохранив замысел автора.

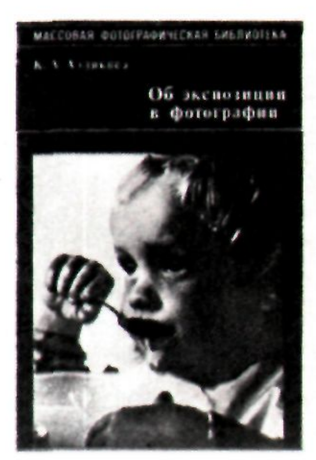
Закрываешь последнюю страницу альбома и вспоминаешь слова Паустовского: «Я люблю Мещерский край за то, что он прекрасен, хотя вся прелесть его раскрывается не сразу, а очень медленно, постепенно. На первый взгляд — это тихая и немудрая земля под неярким небом. Но чем больше узнаешь ее, тем все больше, почти до боли в сердце, начинаешь любить эту обыкновенную землю».

А. БУДЯК

Мещерская сторона. — М.: Московский рабочий, 1981.

ФОТОБИБЛИОТЕКА

# Практика экспонометрии




Массовая фотографическая библиотека любителя пополнилась очередной книгой. Ее автор — член народной фотостудии «TFK» (Таллинский фотоклуб), участник многих конкурсов и выставок как у нас в стране, так и за рубежом — Куннар Алликвез. В простой и доходчивой форме он знакомит читателей с правильным определением экспозиции и на практических примерах показывает значение освоения различных методов экспонометрии.

В книге изложены общие понятия о светотехнических величинах — освещенности, яркости, коэффициенте отражения объекта. Популярно рассказано о светлоте, экспозиции, характеристической кривой фотоматериала, проиллюстрированы понятия о светочувствительности, вуали, наибольшей плотности, коэффициенте контрастности и фотографической широте фотоматериалов. Приведены стандартные ряды светочувствительности, диафрагм, выдержек. Автор рассматривает методы определения экспозиции по измерению общей (интегральной) яркости и освещенности. Рассказывается о полезном приеме замещения удаленного объекта эквивалентным ему и наиболее результативном способе измерения экспозиции по интервалу яркостей объекта. Способ экспонометрии по сюжетно важной детали обобщен автором до метода зональных экспозиций.

Фотолюбитель найдет описания фотоэкспонометров и приемов обращения с ними. Интересны и главы книги, в которых рассмотрены: экспозиция при пейзажной, архитектурной, спортивной и портретной съемке, а также влияние азимутальных условий освещения объекта и съемочных светофильтров на экспозицию; экспонометрия в макрофотографии с учетом поправки на эффект Шварцшильда; использование импульсных ламп при фотосъемке с экспонометрией по ведущему числу фотовспышки; экспонометрия ночных съемок, метод зональной экспонометрии.

Правда, книга не свободна от некоторых недостатков. В частности, автор рекомендует для измерения оптических плотностей негатива в домашних условиях рассматривать через него газету, забывая о выпускающихся и доступных для фотолюбителей фотометрах «Фотон-1», 1М, 3. Ни слова не сказано об экспонометрии с импульсными экспонометрами (флаш-фотометрами), об учете светорассеяния. Мало внимания уделено спектральным свойствам фотоматериалов, светофильтров, хотя они особенно важны в специальной, научной и цветной фотографии, в репродукционной и макросъемке.

В целом же книга является наиболее полным, последовательным изложением сведений и приемов экспонометрии в отечественной популярной литературе и может быть рекомендована широкому кругу читателей.

Н. ЩУКИН

Алликвез К. Об экспозиции в фотографии. — М.: Искусство, 1981.

## «Ассофото-82»

**Казанское производственное объединение «Тасма» имени В. В. Куйбышева, Шосткинское производственное объединение *«Свема» имени 50-летия* СССР и народное предприятие «Фильмфабрик Вольфен» («Орво») совместно с редакциями журналов «Советское фото» и «Фотография» (ГДР) в рамках Международной экономической организации «Ассофото» объявляют международный фотоконкурс «Ассофото-82».**
**Пятый по счету фотоконкурс посвящается 65-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции и 60-летию образования СССР, что будет способствовать всестороннему развитию и укреплению связей между фотографами обеих стран.**
Организаторы обращаются к *фотолюбителям СССР* и ГДР с приглашением принять участие в конкурсе по следующим тематическим группам:
1. Наши современники.
2. Новое наших дней.
3. Спорт.
4. Природа.
5. Мир красок.
Каждый автор может представить до 10 работ. Принимаются черно-белые и цветные фотографии (по разделам 1—4), не наклеенные на картон, размером от 24×30 до 30×40 см, с контрольным отпечатком 13×18 см. По разделу 5 принимаются только диапозитивы: 35 мм — в пластмассовых рамках, 6×6 см — в полиэтиленовых конвертах. *Серии на конкурс* не принимаются. Представленные работы должны быть выполнены с использованием фотоматериалов «Свема», «Тасма» и «Орво». На обороте снимков, на краю рамки и на конвертах диапозитивов следует указать название работы, фамилию, имя, отчество, профессию и адрес автора, тематическую группу и тип (марку) материала.
Работы следует высылать **до 1 декабря 1982 года** по одному из следующих адресов:
245110, г. Шостка Сумской обл., Шосткинское производственное объединение «Свема».
420035, г. Казань, ул. Вос*стания, 100, Казанский хи*мический завод «Тасма».
На конвертах делать пометку: «Фотоконкурс «Ассофото-82».
**Установлено 50 премий.**
Для каждой тематической группы:
одна первая премия — 300 рублей;
две вторые — по 200 рублей;
три третьи — по 100 рублей;
четыре четвертые — по 50 рублей.
Лучшая работа по группам 1—2 награждается кубком «Ассофото». Авторы премированных работ получат дипломы.
Результаты конкурса будут опубликованы. Работы, присланные на конкурс, не рецензируются и не возвращаются. Организаторы оставляют за собой право опубликования снимков в целях рекламы без выплаты гонорара.

## Конкурс ФИМ

**Ежегодно Международная мотоциклетная федерация (ФИМ), объединяющая представителей 51 страны, собирается на свой осенний конгресс. Помимо обсуждения спортивных и технических вопросов, на этих конгрессах подводят*ся итоги традиционных* фотоконкурсов. Их победителями не раз становились советские фотомастера.**
**В нынешнем году свой очередной фотоконкурс ФИМ проводит совместно с японской фирмой «Кэнон». Участвовать в нем приглашаются как профессиональные журналисты, так и фотолюбители. В тематику конкурса включены два раздела — А (мотоспорт) и Б (мототуризм).**
Учитывая интересы популяризации достижений советского мотоспорта в нашей стране и за рубежом, бюро президиума ЦК ДОСААФ СССР приняло решение об участии советских фотожурналистов и фотолюбителей в конкурсе и создало постоянную комиссию, которая отберет лучшие работы для представления ФИМ. Снимки на конкурс следует направлять не позднее 1 сентября 1982 года по адресу: 103092, Москва, К-92, ул. Сретенка, 26/1, редакция журнала «За рулем» (на конвертах обязательно указывать: «На фотоконкурс ФИМ»). Присланные работы авторам *не возвращаются*.
Принимаются черно-белые и цветные фотографии размером минимум 18×24 см, но не более 30×40 см. По каждому разделу можно представить не более двух работ. На обороте их следует указать фамилию, имя, отчество автора, его адрес, тематику раздела и название снимка.
**Организаторы конкурса учредили шесть призов** (первый, второй и третий по каждому разделу) — фотокамеры фирмы «Кэнон» и денежные премии.



## Межотраслевая, тематическая...

На межотраслевой тематической выставке в Москве, посвященной современному сервису, демонстрировались применяемые автоматизированные системы управления, новейшая техника, технологическое оборудование.
Посетители выставки познакомились с различными направлениями в области художественного конструирования и проектирования новых форм бытовой техники, в том числе фото- и киноаппаратуры. Фотокинообъединения РСФСР продемон*стрировали свои фотора*боты в черно-белом и цветном исполнении, а небольшая экспозиция павильонного и лабораторного оборудования дала представление о перспективах оснащения этой отрасли.
На семинаре работников фотопредприятий, который был организован в рамках выставки, шел обстоятельный разговор о тенденциях развития фотосервиса, создании и работе крупных фабрик фотокиноработ, которые уже действуют в Москве, Уфе, Кирове, Казани и других городах страны, об оснащении их новым высокопроизводительным оборудованием.
Разнообразен круг услуг, оказываемых населению этими предприятиями службы быта. Однако приведенные на семинаре данные говорят о том, что фотолюбители пока что составляют лишь малую часть их постоянной клиентуры. Проблема улучшения качества обслуживания фотолюбителей сейчас особенно актуальна в связи с тенденцией перевода *массовой фотографии на* цветные материалы. Службе быта еще предстоит многое сделать в этом направлении. Резервы здесь есть. На предприятия службы быта вскоре начнут поступать автоматические проявочные машины, высокопроизводительные принтеры для фотопечати на рулонную бумагу и контактно-копировальное оборудование для цветной печати, созданные отечественной промышленностью.
Новым в работе службы быта станет и сбор от фотокинолюбителей серебросодержащих отходов, который должен быть организован на ее предприятиях.

В. АНЦЕВ

## Выставка в Каунасе

Рекордное число зрителей собрала выставка «Женщина» в Каунасской фотографической галерее. Ее организовали Союз журналистов и Общество фотоискусства Литовской ССР.
В экспозицию вошли работы фотографов, живописцев, графиков, скульпторов. Самый большой раздел выставки — фотографический.
Особый интерес вызвали снимки А. Суткуса, А. Мацияускаса, В. Шонты, П. Янушавичюса, Р. Дихавичюса.

Р. ШИНКУНАС

## Нашим читателям

Готовятся к печати рекомендации Всесоюзного научно-исследовательского института документоведения и архивного дела (ВНИИДАД) «Принципы и методы публикации фотодокументов».
В них приводится типология фотоизданий, содержатся сведения по выявлению фотодокументов в государственных архивах, музеях, личных коллекциях, а также об *их археографическом* оформлении, научной обработке, правилам текстового сопровождения снимков, подготовке справочного аппарата фотоизданий.
Методические рекомендации предназначены для авторов фотокниг, составителей фотоальбомов, редакционно-издательских работников.
Распространяться они будут наложенным платежом через магазины «Книга-почтой».
Заказы следует направлять по адресу: 119435, Москва, Г-435, Б. Пироговская, 17. Отдел ЦГА СССР по изданию и реализации архивоведческой литературы.

## Вниманию клубов!

«Советское фото» проводит перерегистрацию фотоклубов страны.
Необходимо до 1 октября 1982 года прислать в редакцию данные о клубах в следующей последовательности:
1. Почтовый адрес и телефон.
2. Название клуба.
3. *Наименование органи*зации, при которой функционирует клуб.
4. Год основания клуба.
5. Фамилия, имя, отчество и телефон председателя и художественного руководителя.
Список клубов будет опубликован в журнале.

# Анатолий Чулков **Известный и неизвестный Еремин**



Ю. П. ЕРЕМИН (1881—1948)

Открывая рубрику «Мастера светописи», мы хотим познакомить читателей с творчеством фотохудожников прошлого, рассказать о деятельности пятого, фотографического, отдела Русского технического общества и Русского фотографического общества, о традициях, которые они привнесли в раннее советское фотоискусство.
В художественной фотографии 20-х годов наиболее известными были имена представителей так называемой «живописной» школы — Ю. Еремина, Н. Андреева, А. Гринберга, П. Клепикова, В. Улитина, М. Сахарова, И. Бохонова, Н. Свищова-Паолы... Их отличала высокая изобразительная культура, безупречное владение техникой, они с успехом представляли советское фотоискусство на международных выставках.
Серию публикаций редакция открывает снимками Юрия Еремина и статьей, посвященной его творчеству.

У многих любителей фотоискусства утвердилось такое мнение: Юрий Петрович Еремин — большой фотохудожник, классик, но классик с несколько ограниченной тематикой. Он, мол, сильно тяготел к приемам, присущим не собственно фотографии, а исключительно живописи, причем живописи старой. Увлекался моноклем — все размыто, «под импрессионистов». Потом слегка стилизованные под живопись, «с настроением» снятые чистые пейзажи и пейзажи с элементами архитектуры. И, наконец, — прекрасно скомпонованные, изумительно отпечатанные — во всем отменный вкус, — хорошо известные фотокартины: «Самарканд. Площадь Регистан», «Гурзуф», «Крытая улица в Бухаре», «Баржи с арбузами», уголки старой Москвы, подмосковные дворцы и усадьбы.
Взгляд распространенный. Но, думается, что некоторые издержки такого мнения тянутся к нам из прошлого; корни их следует искать в выступлениях левацких критиков времен Пролеткульта и РОПФа.
Архив Ю. Еремина насчитывает около 60 тысяч негативов. В небольшой журнальной статье трудно всесторонне показать круг поисков и находок своеобразного мастера, диапазон его интересов. Но попытаемся все-таки рассказать о фотографе чуть-чуть по-новому. Мы не собираемся доказывать, что Еремин работал в новаторской манере, сходной с манерой Родченко. Не собираемся мы выдавать Еремина и за приверженца подлинно репортажного стиля. Это было бы абсурдом.
Да, снимал моноклем. Но это было не рабское подражание французским импрессионистам, а обычная для растущего художника проба себя в разных приемах, поиски новых изобразительных средств, отличной от других манеры, плодотворный этап творчества. Это мнение подтверждается и заключениями жюри международных выставок тех лет.
Да, отдавал предпочтение чистому пейзажу с настроением. Но среди его работ мы видим и портрет, и натюрморт, и обнаженную натуру, и фотомарину, и другие разновидности жанров художественной фотографии. Юрий Петрович стремился средствами фотоискусства рассказать о шедеврах русского зодчества, хотя съемка старой архитектуры также не всегда поощрялась. Еремин запечатлел более 150 одних только подмосковных дворцов и усадеб. Некоторые из них пострадали от времени или уничтожены фашистскими захватчиками в годы Великой Отечественной войны. Фотографии Еремина помогают реставраторам при сложных восстановительных работах.
Может быть, рассматривая ранние работы Еремина (старые усадьбы, парки, обнаженную натуру, снятые мягкой оптикой в дымке, полунамеком), некий пурист скажет: «Салонное искусство!» Допустим, что это в какой-то мере так. Но всегда ли искусство, называемое «салонным», плохо? Прошло много лет, а Веру Холодную не забыли. О ней даже фильм сняли. А разве произведения художников, работавших в этой манере, удалены из лучших музеев мира?
Еремин в 20-е годы выставлял на международных фотовыставках снимки, стилизованные под старину, изысканные по светотеневому решению, и одновременно снимал реалистические работы из современной жизни — «Чеканщика по серебру», «Пионера-чабана». И важно, что развеселившийся украинский крестьянин («Дядька с люлькой») подан фотохудожником не как выигрышная, экзотическая модель, а с пониманием характера этого человека, с уважением к нему. Хотя художник и подтрунивает над дядькой, но совсем немного и делает это не «сверху вниз», а как равный, по естественному праву человека из народа.
Вспомним еще одну работу мастера — «Сушка кутума». Этот снимок очень поэтичен. Рыбаков нет в кадре, но их жизнь — у нас перед глазами. Пахнет сетями, слепит глаза полуденное море, где-то шуршит прибой...
А как различен Еремин в изобразительных средствах. От предельно лаконичных, в три-четыре тона, без деталировки — «Стада» или «Люфы» до тщательно разработанных, так и хочется сказать «оркестрованных» — «Симонова монастыря» или «Новодевичьего». А его экспрессивный сюжет «Сценка на улице» — водопад солнечных брызг, порывистые движения фигур, дорожка света по диагонали, усиливающая впечатление движения... Как все это не вяжется с представлением о «художнике несколько односторонней тематики»!
Своеобразны, лаконичны по изобразительным средствам работы Еремина «Цминда Самеба», «Утро в Ливадии», где движение как бы замерло, остановилось время, где горы, облака, элементы архитектуры приобретают характер вечных символов. Эти снимки настраивают зрителя на глубокие жизненные размышления.
Вопреки бытующему мнению, заметим однако, что не чурался Юрий Петрович и репортажа. Сотрудничал в «Огоньке», «Смене», «Известиях», «Туристе», «СССР на стройке». Рассказывал о строительстве дорог в Дагестане, об уборке урожая в Грузии и Армении, о народных праздниках в Средней Азии. Но каждому — свое! Тяготел все же к пейзажу и архитектурной съемке. Природу нашей Родины, ее архитектурный золотой фонд знал и любил самозабвенно. Да и как не знать, если исходил страну пешком вдоль и поперек.
Лучшим работам крупнейшего советского фотохудожника присущи благородство, оптимизм. В них всегда ощущаешь присутствие живой человеческой души, души творца, ведущего умное, глубоко эмоциональное повествование о красотах многонациональной страны. Его фотозарисовки исторических достопримечательностей всегда исполнены рукой художника-патриота.
Нам представляется, что наследство Юрия Петровича Еремина с течением времени не только не утрачивает своей ценности, а наоборот, подобно искусству лучших фотомастеров прошлого, сродни человеку сегодняшнего дня с его возросшими духовными запросами. Искусство Еремина еще ждет своего подлинного открытия.

ФОТО ЮРИЯ ЕРЕМИНА

СЦЕНКА НА УЛИЦЕ



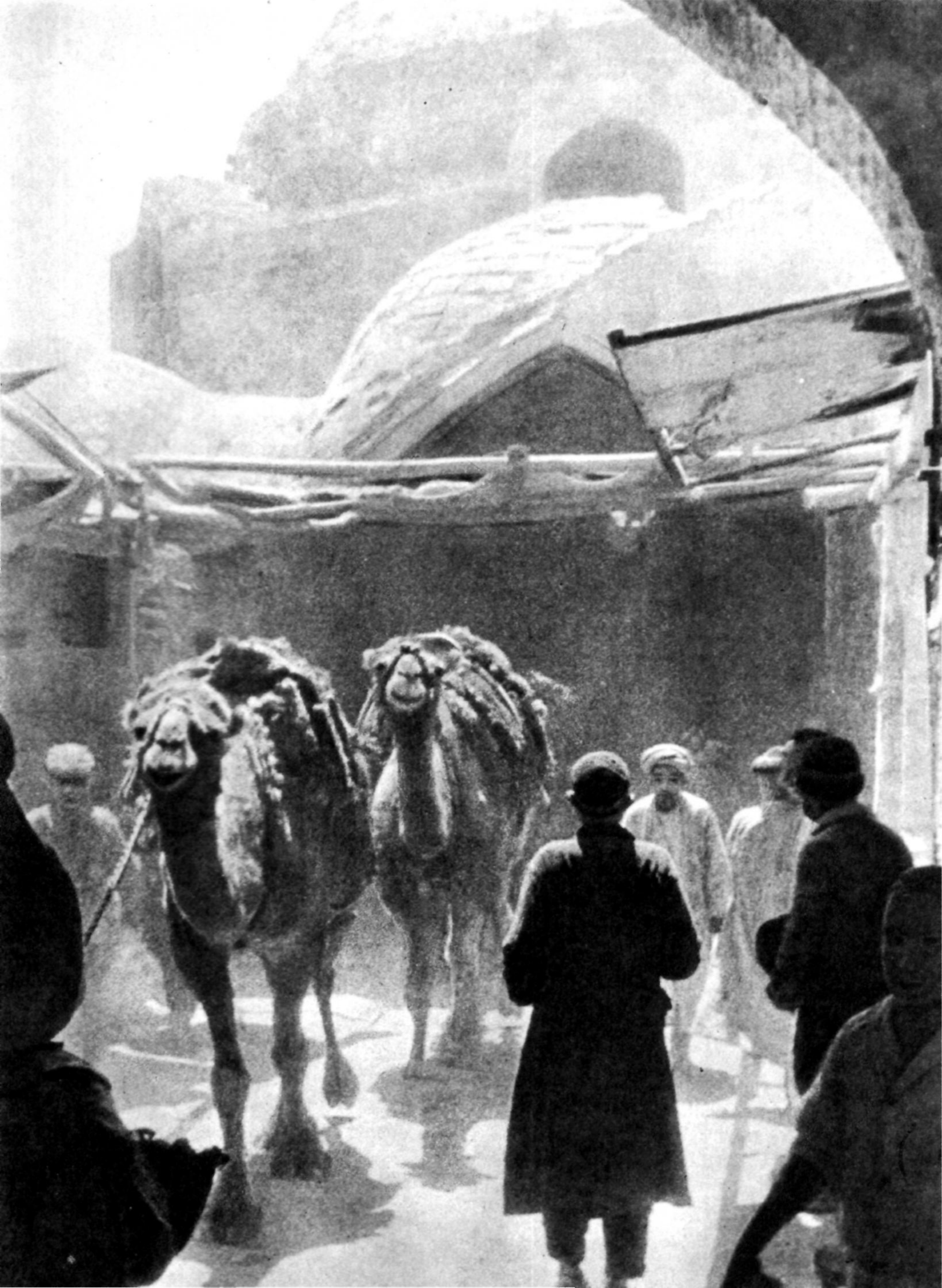
СТАДО

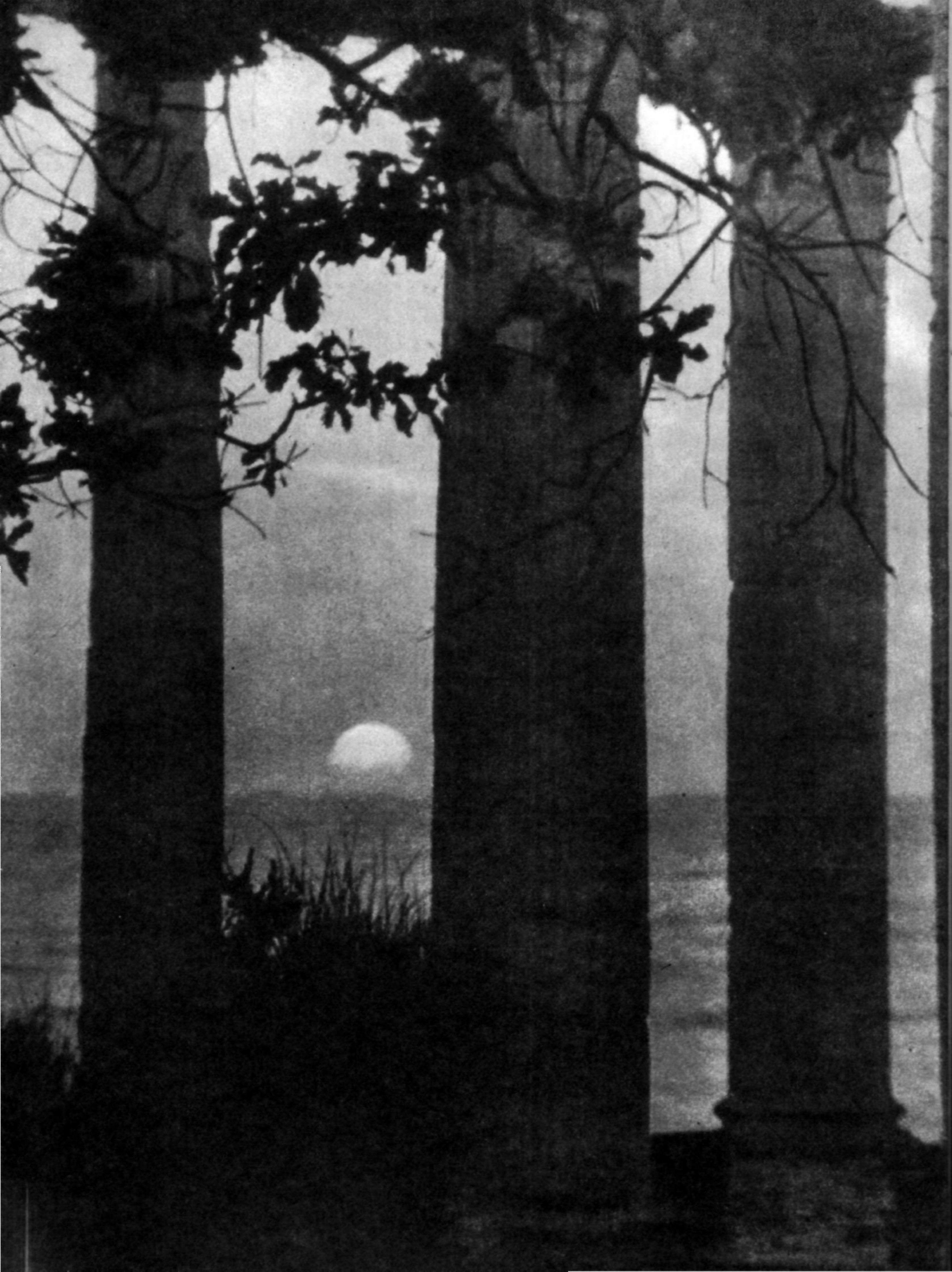
СИМОНОВ МОНАСТЫРЬ

СУШКА КУТУМА

КРЫТАЯ УЛИЦА В БУХАРЕ

УТРО В ЛИВАДИИ





# Испытания фотоматериала и эффект Шварцшильда

Как известно, явление невзаимозаместимости проявляется в уменьшении светочувствительности фотоматериала и становится заметным тогда, когда уровень его освещенности при экспонировании выходит за пределы оптимального интервала, которому, как правило, соответствует наибольшая светочувствительность («СФ», 1982, № 3).

При уменьшении освещенности оптического изображения, создаваемого объективом на фотоматериале, съемку приходится вести с длительными выдержками, исчисляемыми секундами и даже десятками секунд. К таким съемкам относятся макро- и микрофотосъемки, ночные, астрофотосъемки и другие виды съемок, ведущиеся при неблагоприятных световых условиях.

Внешне невзаимозаместимость проявляется в уменьшении оптической плотности негативного изображения или в увеличении плотности обращенного изображения. Кроме того, может изменяться контраст изображения. Эти отклонения от нормы становятся особенно заметными при съемках на цветные обращаемые фотоматериалы, когда на цветном диапозитиве выявляется разбаланс по цвету. Различные типы фотоматериалов, даже разные партии одного и того же фотоматериала в различной степени подвержены явлению невзаимозаместимости.

На рис. 1 в общем виде показан характер относительного изменения экспозиции в экспозиционных ступенях eV в зависимости от выдержки, при которой получают определенный фотографический эффект в виде постоянной оптической плотности почернения. Изоопака, или кривая невзаимозаместимости, показывает, на сколько экспозиционных ступеней нужно увеличить экспозицию, сообщаемую фотоматериалу при съемке, для поддержания неизменным принятого за норму почернения, если съемку ведут с указанными выдержками.

В связи с тем, что в любительских условиях невозможно получить сенситограммы для широкого диапазона выдержек, мы ограничимся получением правой ветви изоопаки, при-

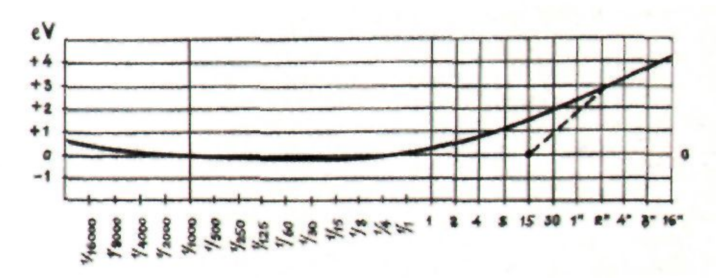



РИС. 1

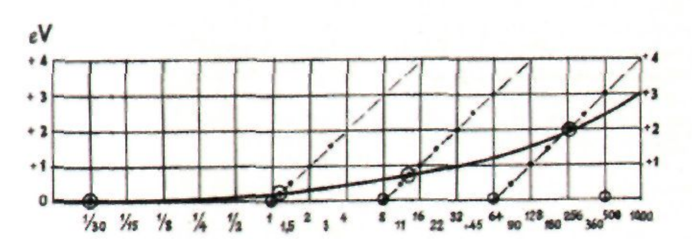



РИС. 2

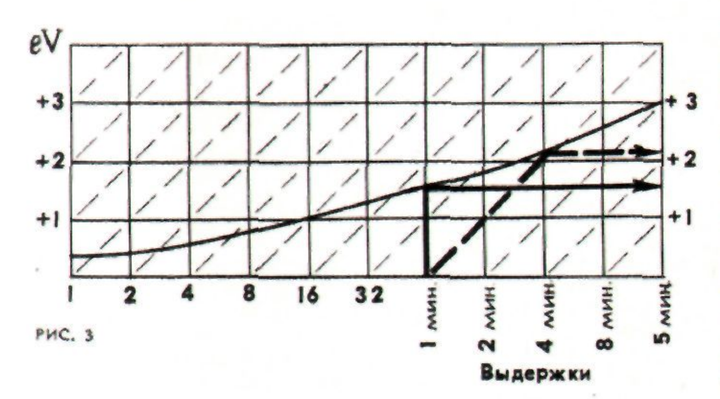



РИС. 3

**Программа экспонирования фотоматериала для определения невзаимозаместимости**

| Диафрагменное число | Относительная контрольная освещенность фотоматериала в долях | Серия выдержек для контрольной освещенности фотоматериала (горизонтальная строка) при экспонировании с передержкой в ступенях | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | 0 | + 0,5 | +1 | +1,5 | +2 | +2,5 | +3 |
| 2* | 1* | 1/30* | — | — | — | — | — | — |
| 11 | 1/30 | 1 | 1,5 | 2 | 3 | — | — | — |
| 4** | 1/250 | 8 | 11 | 16 | 22 | 32 | 45 | 64 |
| 11** | 1/2000 | 64 | 90 | 128 | 180 | 256 | 360 | 500 |

* Параметры, относящиеся к тест-кадру.

** При введенном в световой поток поглотителе света плотностью D=1,8.

ходящейся на длительные выдержки, и используем упрощенную методику проведения эксперимента. Суть эксперимента заключается в определении величины отклонения от закона взаимозаместимости в экспозиционных ступенях для нескольких контрольных малых освещенностей фотоматериала, различающихся между собой по уровню на 3 ступени.

Предположим, что нормальный режим химико-фотографической обработки и соответствующее ему число светочувствительности фотоматериала уже известны. За опорное почернение принимаем оптическую плотность почернения тест-кадра, получившего номинальную экспозицию в соответствии с числом светочувствительности и экспонированного с оптимальной выдержкой 1/30 с. Это может быть равномерно засвеченный кадр, величина пропускания которого меньше пропускания неэкспонированного участка пленки на $2^1/_2$ — 3 ступени для негативного фотоматериала и на 3 — $3^1/_2$ ступени относительно засвеченного участка пленки — для *обращаемого фотоматериала.*

Оборудование и методика проведения испытаний фотоматериала на невзаимозаместимость такие же, как и при определении светочувствительности («СФ», 1982, № 4,5). Дополнительно потребуются нейтральный по цвету поглотитель света, уменьшающий световой поток источника света на 6 ступеней (D=1,8), секундомер для контроля длительных выдержек и спусковой тросик со стопорным устройством.

Проведение испытаний ведется поэтапно:

1. Согласование яркости экрана со светочувствительностью используемого фотоматериала.
2. Съемка экспозиционной пробы.
3. Химико-фотографическая обработка фотоматериала.
4. Нахождение в экспозиционной пробе кадров для каждой контрольной освещенности с плотностью почернения равной опорной плотности тест-кадра.
5. Нахождение выдержки, потребовавшейся для получения кадра с опорным

почернением, в каждой серии контрольной освещенности фотоматериала.
6. Построение правой ветви изоопаки.
Освещенность, полученная на фотоматериале, зависит от яркости молочного стекла просветного экрана, от потерь света в объективе и от степени его диафрагмирования. Номинальная экспозиция, сообщаемая фотоматериалу при экспонировании для получения принятой за норму оптической плотности почернения, задана светочувствительностью фотоматериала. В связи с тем, что светочувствительность фотоматериала, оптимальная выдержка (1/30 с) и полное относительное отверстие объектива стандартного ряда выбраны заранее, необходимо отрегулировать яркость молочного стекла таким образом, чтобы калькулятор экспонометра указывал для выдержки 1/30 с диафрагменное число 2.
Уменьшение освещенности фотоматериала до заданных контрольных значений проще всего осуществлять диафрагмированием объектива на соответствующее число ступеней. Поскольку диапазон изменения светового отверстия диафрагмы в объективах ограничен 5÷8 ступенями, то для большего уменьшения освещенности фотоматериала в световой поток вводят нейтральный по цвету поглотитель света. Наибольшая оптическая плотность поглотителя должна быть согласована с наименьшей контрольной освещенностью фотоматериала при задиафрагмированном объективе.
В качестве контролируемых освещенностей фотоматериала целесообразно выбрать такие, которым в экспозиционных парах соответствуют выдержки стандартного ряда с интервалом в 3 ступени: 1 — 8 — 64 с.
В экспозиционной пробе каждая из этих контрольных выдержек открывает серию кадров, в которой первый экспонируется с номинальной экспозицией, а все последующие — с передержками, возрастающими через $^1/_2$ ступени. Серии кадров разделяют между собой неэкспонированным кадром (см. таблицу). Последовательность экспонирования каждого кадра и соответствующую ему экспозиционную пару записывают.
После химико-фотографической обработки экспозиционной пробы в каждой серии находят кадр, почернение которого равно почернению тест-кадра. По записям находят величину выдержки, с которой был экспонирован данный кадр. Если не получился кадр с почернением, равным опорному почернению тест-кадра, то следует осуществить интерполяцию, то есть найти промежуточное значение выдержки по двум соседним.
Построение изоопаки осуществляют следующим образом. Предварительно должен быть заготовлен бланк, подобный показанному на рис. 2. Каждая сторона клетки соответствует изменению параметра на 1 ступень. Горизонтальные линии бланка представляют собой линии равных экспозиций, вертикальные — линии равных выдержек, пунктирные диагональные — линии равных освещенностей фотоматериала. Диагональные пунктирные линии достаточно провести только из контрольных точек 1 — 8 — 64 на оси абсцисс.
На оси абсцисс по шкале выдержек находят точку, соответствующую выдержке, с которой был получен кадр с опорным почернением в каждой серии. Пересечение вертикальной линии, проведенной через эту точку, с пунктирной линией, соответствующей контрольной освещенности, дает координатную точку изоопаки для данной выдержки. Аналогичным образом находят на бланке местоположение точек для других контрольных освещенностей. Через точку «1/30» на оси абсцисс и по точкам, лежащим на трех пунктирных линиях, строят изоопаку (рис. 2). Она является по сути дела «калибровочной» кривой данного фотоматериала, по которой вносят поправки в показания экспонометра, если экспонирование осуществляется с длительными выдержками.
Поправка на невзаимозаместимость различна в зависимости от того, каким образом осуществляется внесение поправки — открытием диафрагмы объектива или увеличением выдержки затвора. Различия тем больше, чем круче правая ветвь изоопаки.
Относительное изменение экспозиции, описываемое изоопакой, для выдержки, определенной экспонометром, соответствует той освещенности фотоматериала, которую он будет иметь только после открытия диафрагмы на соответствующее число ступеней, а это не всегда можно сделать. Задача решается увеличением выдержки, причем на большее число ступеней, чем при открытии диафрагмы. Найти нужное значение экспозиции можно в точке пересечения изоопаки с диагональной линией, равной освещенности, исходящей от выдержки, указываемой экспонометром. Из точки пересечения опускают перпендикуляр на ось абсцисс и считывают искомую выдержку или находят ее относительное увеличение в ступенях (рис. 3).
Добавим, что проводить предварительное испытание фотоматериала на невзаимозаместимость имеет смысл тогда, когда условия проведения фотосъемки исключают возможность получения экспозиционных дублей. В обычных же условиях работы проще сделать несколько дублей.
При использовании автоматической фотокамеры, отрабатывающей длительные выдержки, необходимо вносить соответствующую поправку при введении числа светочувствительности в калькулятор экспонометрического устройства.

Г. ТЕРЕГУЛОВ

Завершая публикацию, посвященную учету явления невзаимозаместимости при экспонировании фотоматериалов, приводим данные испытаний фотобумаг, полученные сотрудниками Ленинградского филиала Госнихимфотопроекта.

Автоматические устройства, учитывающие эффект Шварцшильда, все чаще вводятся в экспонометрические системы фотоаппаратуры различного назначения.
Так, быстродействующие высокопроизводительные принтеры для массовой печати, отрабатывающие очень короткие выдержки при экспонировании, имеют специальные корректирующие приспособления для компенсации этого явления.
Некоторые модели настольных увеличителей для цветной печати, например «Дурст АС-650», экспонометрические устройства ряда крупноформатных камер и профессиональные экспонометры также снабжаются калькуляторами для учета явления невзаимозаместимости.
С учетом фактора невзаимозаместимости при длительных экспозициях во время съемки на цветную и черно-белую фотопленку постоянные читатели журнала знакомы.
Расскажем о влиянии этого фактора при печати на цветные фотобумаги.
Фотобумагу экспонируют при разных выдержках, подбирая освещенность (например, с помощью ступенчатого оптического клина) так, чтобы каждый раз получать изображение с одной и той же величиной оптической плотности.
Откладывая соответствующие значения выдержки t и освещенности E на логарифмическом графике, получим прямую линию. Тангенс угла наклона этой прямой равен показателю ρ в уравнении Шварцшильда. В случае соблюдения закона взаимозаместимости прямая имеет наклон 45° и показатель ρ равен единице.
Приводимые значения ρ для элементарных слоев некоторых цветных фотографических бумаг определены при выдержках от 0,006 до 100 с.

| Тип фотографической бумаги | Показатель | | |
|---|---|---|---|
| | Ж | П | Г |
| „Фотоцвет-2" | 0,90 | 0,96 | 1,00 |
| „Фотоцвет-4" | 0,90 | 0,96 | 1,00 |
| „Фотоцвет-6" «Радуга» | 0,90 | 0,94 | 0,95 |
| „Фомаколор РМ-30" | 0,91 | 0,90 | 0,95 |
| „Фортеколор CN-4" | 0,93 | 1,00 | 0,99 |

Как видно из таблицы, отклонения от закона взаимозаместимости для этих фотобумаг невелики. Пользуясь значениями ρ, можно рассчитать поправку к выдержке при печати изображения с плотного или прозрачного негатива, если известна выдержка с контрольного негатива.
Экспериментальная проверка показала, что обычно отношение освещенностей за плотными и прозрачными негативами ≈4,0. Если контрольный негатив имеет нормальную оптическую плотность, отношение освещенностей за контрольным и, к примеру, передержанным негативами будет ⩽ 2,0. Оно же равно отношению освещенности за недодержанным и контрольным негативами. В этом случае при ρ=0,90 максимальная поправка составляет около 8%. При практической печати этой поправкой можно пренебречь. Ее следует учитывать в том случае, если массовая печать фотоотпечатков ведется на высокопроизводительном автоматизированном оборудовании.

Ю. ВИЛЕНСКИЙ,
Г. ХРИСТИНИНА,
сотрудники Ленинградского филиала Госнихимфотопроекта

# Максим Томилин Из истории цветного фотопроцесса

Уже первые изобретатели фотографии понимали, что получаемые ими однотонные снимки — лишь слабая тень изображения, падающего на фотографическую пластинку.

Н. Ньепс в 1827 году писал в письме своему сыну Исидору: «г. Дагерр смог зафиксировать на своем химическом веществе некоторые из окрашенных лучей призмы. Их он уже закрепил четыре и работает над тем, чтобы закрепить остальные три для получения семи исходных цветов. Однако его очень раздражают те трудности, которые он встречает по мере изменения, которому должно подвергаться это вещество для того, чтобы удержать несколько цветов одновременно. . .».

Хотя приемы, которыми пользовались первопроходцы для получения цветных фотографий, утрачены для истории, можно предположить, в каком направлении они работали.

Задолго до изобретения фотографии было замечено, что многие соединения, особенно соли серебра, под влиянием света получают различную окраску. В 1810 году йенский профессор Зебеке получил под действием красного света красные изображения на солях серебра. Гершелем в 1839 году был воспроизведен на бумаге, покрытой хлористым серебром, солнечный спектр с цветами, близкими к натуральным. А спустя 10 лет Беккерель получил на серебряной пластинке, покрытой тонким слоем хлористого серебра, еще более натуральный цвет спектра. Но тогда эти изображения не умели закреплять.

Специалисты насчитывают свыше 400 предлагавшихся в разное время способов цветной фотографии. Историю развития цветной фотографии можно разделить на два периода: в первом, называемом «объективным», делалась попытка при прямой регистрации создать такие условия восприятия изображения, которые делают цветным реальный объект; во втором, называемом «субъективным», создавалось изображение, которое воспринималось по цвету так же, как и объект.

## Первые эксперименты

Объект представляется цветным, если некоторые из падающих на него лучей поглощаются избирательно. Каждый цвет характеризуется определенным сочетанием поглощения для определенных лучей. Смешивая цвета, можно добиться нужного спектра поглощения.

Первые удачные эксперименты по регистрации цвета были основаны на использовании явления интерференции. Беккерель, получив фотографии в натуральных цветах, не мог дать объяснения этому явлению.

В 1850 году американец Хилл изготовил, по-видимому, первые цветные фотографии, но о том, как он их получил, он либо не мог, либо не хотел говорить. Хилл обещал обнародовать свой процесс после того, как хорошенько обдумает его. Однако он вскоре скончался, так и не раскрыв своего секрета. Впоследствии современники Хилла отмечали, что его успехи были достигнуты за счет случайных комбинаций химикалиев, которые он не сумел в дальнейшем воспроизвести.

Уже в 1868 году Ценкер объяснил появление цветов как результат действия стоячих волн, образующихся при отражении света от поверхности серебряной пластинки, покрытой светочувствительным слоем.

Лишь через 22 года Вайнер установил, что хлорид серебра можно заменить качественной эмульсией, позволяющей фиксировать и длительно сохранять изображения.

Способ цветной фотографии, основанный на этом принципе, был разработан профессором физики Липпманом. В 1891 году он доложил Академии наук в Париже, что им получен и закреплен отпечаток солнечного спектра, а в апреле 1892 года представил доказательство — изображения русского и французского флагов.

Липпман приготовил для своих опытов пластинки с очень тонким слоем желатиновой эмульсии и мелкими зернами бромистого серебра. Обратная сторона пластинки изготавливалась зеркальной за счет особого устройства кассеты, позволяющей после того, как в нее вставлена пластинка, наливать между нею и стенкой кассеты ртуть. После экспонирования пластинка проявлялась, закреплялась, высушивалась и рассматривалась в отраженном свете.

Длительные выдержки, неудобство рассматривания изображения и многие технологические трудности делали способ Липпмана интересным лишь с чисто теоретической точки зрения.

Другой попыткой прямой регистрации цвета был способ микродисперсии, основанный на разложении цвета. Он был предложен, независимо друг от друга, в Англии — Ланчестером (1895 г.) и Рейнбергом (1904 г.), во Франции — Ороном (1906 г.).

Изображение фотографируемого объекта раскладывается на серию точек с помощью штрихового растра, расположенного в фокальной плоскости объектива камеры. Вторая линза фокусирует каждую точку изображения на призму, и она воспринимает изображение как серию точечных источников света, каждый из которых разлагается в спектр. Их детально регистрирует мелкозернистая фотоэмульсия, расположенная в контакте с призмой. Окончательное изображение получается в виде фотографических почернений, зависящих от интенсивности и цвета регистрируемых точек. Для воспроизведения объекта в цвете позитив располагают между двумя призмами, подобными применяемым при съемке и расположенными так, чтобы их углы взаимно дополнили друг друга до 90°. В итоге получается стеклянная пластинка с параллельными сторонами. На стороне, обращенной к свету, помещается такой же растр, как и используемый при съемке. Если пропустить через него параллельный световой пучок, в плоскости изображения появятся точечные источники света. Каждая точка при прохождении первой призмы разлагается в микроспектр. При правильном расположении растра и позитива каждый микроспектр совмещается с точкой изображения позитива и видоизменяется ею. Вторая призма восстанавливает видоизмененные лучи.

Поскольку при этом способе спектральные характеристики и интенсивность света регистрируются в микрозоне, необходимы чрезвычайно мелкозернистые тонкие эмульсии, а экспозиция должна быть на два порядка выше, чем в обычной фотографии. По этим причинам способ микродисперсии также не нашел практического применения.

Было испробовано еще много прямых способов регистрации цвета, но все они оказались непригодными главным образом из-за громоздкости и недостаточной стабильности окончательного изображения. Только в XX веке стало возможным использовать прямую регистрацию цвета в телевизионной видеозаписи. Все же другие практически существующие способы цветной фотографии основаны на непрямых «субъективных» методах с использованием галоидов серебра.

## Основы трехцветной фотографии

Все существующие в настоящее время процессы цветной фотографии основаны на трехцветной теории цветного зрения, согласно которой человеческий глаз содержит три типа цветовых рецепторов, чувствительных к синему, зеленому и красному свету.

Первая формулировка основных положений трехкомпонентной теории цветного зрения была сделана в 1756 году М. В. Ломоносовым в его известном «Слове о происхождении света, новую теорию о цветах представляющем, июля 1 дня 1756 говоренном». Впоследствии эти воззрения были развиты Юнгом и Гельмгольцем. Английский физик Максвелл первым указал (1855 г.) и продемонстрировал (1861 г.), как эти принципы можно применить для фотографического воспроизведения цветного сюжета.

Он сфотографировал шотландский плед через три основных цветных фильтра — красный, зеленый и синий. Затем получил три позитива с этих негативов и спроецировал их на экран за теми же тремя фильтрами. Проекция трех пучков света описанным выше способом называется аддитивным смешением, позволяющим получать все цвета, за исключением немногих очень насыщенных. Сочетание красного и зеленого пучков дает желтый цвет; сочетание зеленого и синего — голубой, а сочетание всех трех цветовых пучков — белый. Прочие цвета можно получать сочетанием трех основных цветов в различных пропорциях. Или, наоборот, вычитанием некоторого участка спектра из белого света. Такой способ называется субтрактивным синтезом.

Экспериментальные работы, выполненные Томасом Саттоном, известным фотографом того времени, повторяющие эксперименты Максвелла, были опубликованы со всеми подробностями и явились фундаментальным фотографическим открытием, заложившим основы трехцветной фотографии.

Затем в 1869 году французы Крос и Орон одновременно предложили апробированные решения процесса на основе принципов, высказанных ранее Максвеллом. Но они пошли дальше, разработав много технических усовершенствований и уделив большое внимание успешным экспериментам с субтрактивным синтезом цвета.

Работы Максвелла и Орона привлекли внимание серьезных исследователей. Основным недостатком субтрактивного способа, препятствующим широкому практическому его использованию, оказалась недостаточная цветовая чувствительность фотослоя.

В 1873 году Фогель доказал, что светочувствительность эмульсии к синему и фиолетовому диапазону длин волн может быть увеличена путем добавления красителей, что сделало цветную фотографию практически осуществимой.

И сразу же было предложено много способов трехцветного разделения изображения: от простейших до весьма сложных. Во всех случаях надлежало экспонировать отдельные части фотоматериала через красный, зеленый и синий светофильтры при неподвижном положении объекта и камеры.

## Совмещение изображений

Успехи в развитии трехцветного субтрактивного фотографического процесса стали несомненными. Встал вопрос получения цветного отпечатка. Основой для решения этой задачи стал запатентованный в 1855 году Пойтевином способ получения изображения с помощью коллоида, обработанного хромпиком (двухромовокислым калием). Выяснилось, что такие коллоиды, как желатина, гуммиарабик, клейковина, способны формировать изображение в отсутствии серебра.

В 1865 году Сваном был предложен «угольный процесс», основанный на этом прин-

ципе. В качестве коллоида применялась желатина. Использование мелкодисперсного угля для получения цветных отпечатков было трудоемким и не всегда успешным процессом. Но «угольный процесс» позволял все же добиваться хороших результатов. Даже сегодня он оценивается многими как наиболее качественный и стабильный по времени. Основным недостатком этого процесса, поскольку он был контактным, была невозможность получения увеличенных изображений.

*Способ карбро, являющийся одним из* вариантов «угольного», позволяет получать увеличенные изображения объектов. В течение многих лет «угольный процесс» и способ карбро были основными для получения цветных отпечатков.

Развивались и другие процессы получения трехцветного субтрактивного изображения — гуммиарабик и бромойль.

Способ олеобром предполагал совмещение изображений с помощью красящего ролика. Способность задубленного коллоида впитывать некоторые красители использовалась и во многих других методах. В них изображение, подобное тому, которое получается способом карбро и представляет собой рельеф желатины, пропитывалось красителем. Этот краситель затем переносился на бумагу или другую подложку.

По-видимому, первым успешным процессом такого типа был рельефный процесс «Кодак» (1936 г.). Три отдельных негатива впечатывались на матричную пленку, содержащую галоид серебра в незадубленной желатине. После проявления и закрепления в недубящем растворе пленка помещалась в раствор, где желатина задуб*ливалась пропорционально содержанию* серебра. После задубливания незатвердевшая желатина растворялась в теплой воде. Завершающая операция состояла в пропитывании матрицы красителями в соответствии с условиями субтрактивности и в совмещении изображений.

Современный процесс «Кодак» с переносом красочного изображения, введенный в 1946 году, основан на тех же операциях, что и «рельефный». Новшество состоит в использовании дубящего проявителя, что ускоряет весь процесс.

В 1936 году был предложен еще один процесс цветной фотопечати, основанный на вирировании солями тяжелых металлов, а в остальном повторяющий предыдущие способы.

Недостатком всех перечисленных способов являлось то, что отдельные компоненты изображения требовали механического совмещения. Для того чтобы процесс фотографии стал доступен широкому кругу фотолюбителей, нужно было осуществить цветовое разделение на той же пленке, что и совмещение.

Первым шагом стало разделение негативов по толщине эмульсии. Следующим — сов*мещение цветовых изображений, получен*ных в субтрактивных основных цветах, в тех же слоях эмульсии.

Но прежде чем развитие цветной фотографии пошло по этому пути, вполне приемлемые результаты были достигнуты при применении мозаичного растра.

По этому способу изображение получалось на панхроматической эмульсии, перед которой помещался растр, содержащий красные, зеленые и синие линии и точки, полностью заполнявшие всю поверхность. Размеры этих точек таковы, что глаз не различает их отдельно, а видит лишь как цветовую смесь. Хотя эти точки имеют красные, зеленые и синие цвета, глаз видит растр бесцветным или серым. Экспонирование эмульсии осуществлялось через элементы растра, которые выполняли роль цветовых разделительных фильтров.

Потери света в этом случае значительны. Разделение луча на три цветовых пучка означает потерю двух третей естественного света. Использование фильтров, поглощающих еще две трети падающего на них света, означает такую же потерю световой энергии. В этом состоит основной недостаток данного процесса.

В 1907 году первое промышленное изготовление растров было осуществлено братьями Люмьер. Согласно предложенному ими автохромному способу, растр содержал смесь окрашенных зерен картофельного крахмала, нанесенных на стеклянную пластину, покрытую адгезивом. Промежутки между зернами заполнялись сажей. Позже применялись окрашенные капли смолы, заполняющие всю поверхность без промежутков.

Поиск более совершенных растров привел к появлению родственных процессов получения цветного изображения — «Агфаколор» (1916 г.) и «Дюфейколор» (1930 г.). Первым пригодным для изготовления промышленным методом был растр Финлея (1908 г.). Несколько лет спустя был разработан усовершенствованный процесс, основанный на использовании раздельного растра, помещаемого перед экспонированием в контакте с панхроматической пластинкой. После печати растр использовался для воспроизведения цветного изображения.

К 1930 году появились аддитивные цветные материалы с растром в виде кинопленки «Дюфейколор», на основе которой была сделана попытка разработать негативно-позитивный цветной процесс, используя негативную и позитивную пленки. Это требовало специальных средств для исключения интерференции между растрами двух пленок и, кроме того, из-за грубой структуры не позволяло получать копии и увеличивать изображение.

По-видимому, последним процессом с применением линзовых растров был способ, предложенный Келлером и Дорианом в 1928 году и основанный на патенте 1908 года. При этом линзы и растр расклады*вали изображение на большое число* спектров. При воспроизведении через этот же растр цветное изображение восстанавливалось на экране. Промышленный вариант этого процесса назывался «Кодаколор» и использовался для 16-мм кинопленки. Но на смену этим процессам уже приходила новая технология.

### Образование цвета субтрактивными способами

В 1912 году немецкий химик Фишер и его ассистент Сигрист разработали принципиально новый фотографический процесс, который позволял получать скрытое фотографическое изображение непосредственно в цветной компоненте. Продукт окисления, появляющийся после экспонирования галоидов серебра при формировании изображения, обладал высокой химической активностью и способностью реагировать с другими веществами для образования желтого, пурпурного и сине-зеленоватого цветов. При добавлении некоторых соединений чувствительный к синему цвету слой создавал желтую компоненту изображения (синее поглощение), чувствительный к зеленому — пурпурное изображение (зеленое поглощение), чувствительный к красному — сине-зеленое изображение (красное поглощение). И все это осуществлялось с помощью того же проявляющего агента. Таким образом, можно было создать фотографический материал, в котором три светочувствительные эмульсии наложены одна на другую с фильтрами между ними так, что на каждый элемент воздействует только один основной компонент излучения.

В этом процессе образование цвета в результате реакции сочетания, разложения и восстановления цветового изображения осуществляется субтрактивным методом с минимальными потерями естественного света. Промышленный выпуск материала, основанного на этом принципе, был налажен в 1914 году, но при этом использовалось только двухцветное разделение. Точная цветопередача была невозможна. Способ Фишера и Сигриста имел один серьезный недостаток: формирователи цвета могли мигрировать из соответствующего слоя.

Первый интегральный субтрактивный трехцветный фотоматериал «Кодахром» не содержал красителей в эмульсионных слоях. Вместо этого каждый слой обрабатывался отдельно по очень сложной технологии. История создания пленки «Кодахром» связана с именами Годовски и Маннеса.

Итогом их совместной работы стал патент на двухслойную цветную пластинку, принцип обработки которой заключался в том, что красители попадали в соответствующие слои с помощью тщательно контролируемой диффузии в завершающей стадии процесса. Успех, достигнутый этими энтузиастами за два месяца работы в неприспособленных домашних условиях, без достаточных знаний в области химии и технологии, был поразителен. Но трудности получения эмульсии нужного качества заставили их искать помощь со стороны. Поддержка была оказана известным физиком Вудом, который познакомился с работой Годовски и Маннеса и сообщил о ней в 1922 году Мизу, руководителю исследований в фирме «Кодак», в лабораториях которой и были завершены их исследования. Первоначально процесс обработки состоял из 27 операций и продолжался 2,5 часа. Впоследствии он был заменен процессом, состоящим из 18 операций. Время обработки сократилось до 26 минут. 15 апреля 1935 года фирма «Кодак» выпустила в продажу первый трехцветный *фотоматериал для кино — «Кодахром»,* а через год — 35-мм цветную фотопленку. Через год появился приемлемый для промышленного производства цветной фотоматериал без красителей в эмульсии под названием «Агфаколор». Оба эти материала предназначены были для обращаемых процессов, позволяющих получать цвета позитива при экспонировании фотоматериала в камере (копии получали пересъемкой).

Появление в 1939 году субтрактивной цветной пленки послужило основой создания негативно-позитивной системы. Изображение получалось в обращенных цветах и печаталось на позитив для получения объекта в цвете. Эта система способствовала получению цветных фотографий на бумаге.

В конце второй мировой войны войска США заняли *заводы «Агфа» в Вольфене. Были раскрыты все* тонкости процесса «Агфаколор». В 50-е годы он был положен в основу фотографических цветных процессов в Италии, Японии и многих других странах.

Дальнейшее развитие субтрактивной цветной фотографии шло по пути использования масок для улучшения цветопередачи и завершилось появлением негативного материала «Кодаколор», содержащего цветные красители, служащие как интегральные маски при печати.

Нельзя не отметить также возрождение пленочных позитивов (слайдов), забытых со времен Латерны магики. Переложив сложности обработки цветных фотоматериалов на специализированные лаборатории, фотолюбители получили доступ к массовой цветной фотографии. С 1964 года во всем мире снимают больше в цвете, чем на черно-белые материалы.

Подводя итог столетним поискам практически приемлемого цветного процесса, приходится признать, что технология обработки современных цветных фотоматериалов по-прежнему чрезвычайно сложна, а их фотографическая широта недостаточна. А это значит — работа продолжается.

# Копилка опыта



ФОТО 1. ФОТОБАЧОК С НАБОРОМ ДВУХСПИРАЛЬНЫХ КАТУШЕК И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫХ КОЛЕЦ ДЛЯ ОБРАБОТКИ ЦВЕТНОЙ ФОТОБУМАГИ

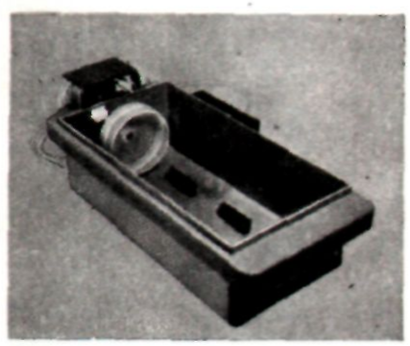
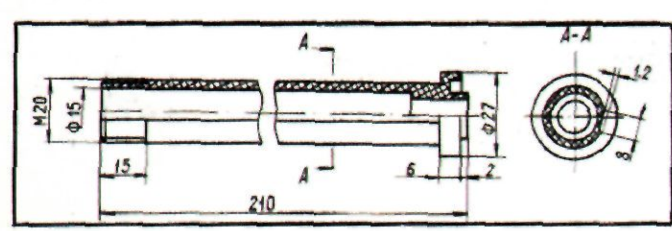


ФОТО 2. ПРОЯВОЧНАЯ ВАННА С ДВИГАТЕЛЕМ И ТЕРМОРЕЛЕ

● Наша промышленность выпускает довольно большой ассортимент проявочных бачков для фото- и киноматериалов. Основной принцип расположения их спиралей — вертикальный. А это требует полного заполнения бачков обрабатывающими растворами.
В предлагаемой конструкции малогабаритной машины применено горизонтальное расположение оси бачка, которое более экономично, так как заполнять бачок нужно только до половины (вернее, по нижнему краю центральной оси).
Бачок (фото 1) предназначен для одновременной обработки пяти 35-мм фотопленок или трех-шести фотопленок форматом 6 см. Он изготовлен на базе универсального проявочного бачка с прозрачными двухспиральными катушками. Корпус размером 227 мм спаян из двух стандартных корпусов (у одного из них предварительно обрезано днище). Место соединения заполняется дихлорэтаном или другим растворителем. Снаружи шов уплотняется светозащитным кольцом.
Изменению подлежит центральная ось. Ее можно сделать из двух частей исходных осей, но лучше изготовить новую (см. рисунок). Материал — темный и непрозрачный эбонит, винипласт или полиамид.
Бачок располагается в ванне (фото 2) на катках, снаружи размещается мотор и редуктор. Корпус ванны изготовлен из ящика для картотеки (они имеются в продаже в магазинах канцпринадлежностей). В машине используется реверсивный двигатель с редуктором «РД-09». Двигатель этот трехфазный и поэтому применен блок конденсаторов. Скорость вращения подбирают в пределах 15—40 об/мин.
На днище корпуса камеры размещаются четыре ролика, на которые устанавливают бачок. Его присоединяют днищем (рифленой частью) к валу мотора за счет полиэтиленового фланца.
В ванне устанавливается терморегулятор (аквариумное термореле), способствующий поддержанию заданной температуры, причем она на 1° выше, чем температура рабочего раствора.
Все электрические части, контакты следует закрыть изоляционным материалом.
В работе с такой малогабаритной машиной используется 0,5 л раствора, что очень экономично для такого количества материала. Сокращается и время обработки.
При ином расположении катков в конструкции можно без доработки применять и универсальные бачки на две пленки.
Машину можно использовать для позитивного процесса, при обработке цветной форматной фотобумаги 18×24 см. Для предотвращения прилипания листа к стенкам бачка применяются два кольца шириной 5 мм, которые надеваются на лист экспонированной фотобумаги.
В дальнейшем процесс работы такой же, как и с пленками. Главное — строго выдерживать температуру и время обработки.

В. АНДРЕЕВ

НОВАЯ ОСЬ БАЧКА




● Предлагаемый бачок для обработки листового фотоматериала отмечен авторским свидетельством в 1979 году. Он предельно прост по устройству, имеет сравнительно малые габариты, экономичен, удобен в эксплуатации.
Фотобачок (рис. 1) состоит из вертикального светонепроницаемого корпуса **1** с крышкой **4**, в который подается обрабатывающий раствор через заливное отверстие **2**, и гладких тонких разделителей **8** в виде продольных планок. Планки перемещают возвратно-поступательно вдоль эмульсионных поверхностей обрабатываемого фотоматериала, свободно расположенного в вертикальном положении в бачке. При этом разделители, скользя вдоль эмульсионных поверхностей фотоматериала, вытесняют часть обрабатывающего раствора за границу фотоматериала, увлекая за собой свежие порции раствора, и осуществляют разделение поверхностей для предотвращения их плотного прилегания друг к другу. Во избежание повреждения эмульсионных поверхностей разделители сделаны гладкими, ровными, с прямыми кромками и с закруглениями на углах. Конструкции разделителей могут быть различными, например в виде продольной планки (рис. 2).
В целях экономии и стабильности положения пленки пространство бачка, свободное от фотоматериала, заполняется одной или набором пластмассовых продольных или поперечных планок **7**.
Зарядка фотобачка производится следующим образом: шток **6** с коромыслом и надетыми на него разделителями кладут на стол таким образом, чтобы плоскости разделителей были параллельны плоскости стола, а крючкообразный конец коромысла оказался вверху (шток — справа). На разделитель укладывают два листа фотоматериала эмульсионными поверхностями одна от другой, на них кладут (опускают) следующий разделитель и т. д. до полной укладки листов фотоматериала. Лишние разделители снимают с коромысла и набранный пакет из листов фотоматериала и разделителей помещают в бачок. Шток при этом ложится в вырез на задней стенке корпуса бачка для центровки. Затем надвигают крышку на корпус и на шток так, чтобы шток попал в отверстие на торце крышки со световым замком **5**, а фиксатор **3** застопорил крышку.
Наибольшая эффективность циркуляции достигается при плотной укладке фотоматериала. Для предотвращения заклинивания в верхней части разделителей выполнены утолщения.
Вся работа с бачком, за исключением зарядки, выполняется на свету. Бачок может быть использован и при обработке черно-белых отпечатков.

Р. ТРОХИН

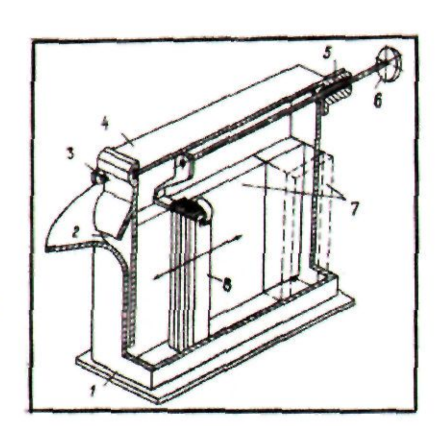
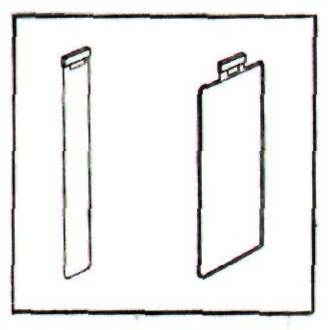
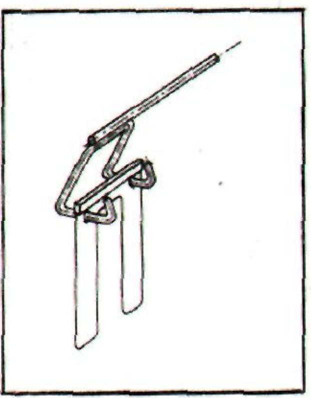



РИС. 1

РИС. 2





# Отвечаем читателям



Н. КОРПУСЕНКО ПО РУСИ

Хотелось бы узнать о технике исполнения снимка Н. Корпусенко «По Руси», опубликованного в «СФ», 1981, № 7.

**А. Петров,**
Новочеркасск

По нашей просьбе о снимке рассказывает автор: «Использовалось два негатива, «небо» и «гребец», которые прошли несколько этапов обработки.
Первый негатив получен в результате восьмикратного контратипирования исходного полутонового негатива на пленку ФТ-31. Тип пленки позволил подобрать необходимый контраст.
Второй негатив получен в результате двукратного применения метода ФДП (см. «СФ», 1975, № 10; 1977, № 1; 1978, № 3), который позволил создать изобразительную фактуру и уменьшить контраст изображения. Формат негативов с полем по краям изображения — 7×7 см.
На следующем этапе оба негатива были совмещены эмульсией наружу и временно склеены. По контуру гребца и весел изображение вытравливалось раствором йода: на втором негативе был убран весь фон, а на первом получен полупрозрачный участок — контур гребца с веслами.
Затем последовали фиксация, промывка, сушка негативов и их окончательное склеивание с совмещением контуров.
При печати полученного склеенного негатива была использована контрастная бумага, а мелкие огрехи, вызванные лабораторной обработкой, были убраны на позитиве ретушью».



# Освещение при съемке портрета

При портретной съемке, как мы уже рассказывали (см. Е. Артемов. Съемка портрета.— «СФ», 1981, № 11), большей частью используют несколько источников освещения, каждый из которых выполняет определенную функцию.
Источник рисующего света (ИРС), образующий основной светотеневой рисунок, всегда расположен по отношению к лицу портретируемого в передней полусфере, то есть виден ему. Основным отличием освещения, создаваемого ИРС, является характерное распределение освещенных и затененных участков на лице портретируемого. Независимо от общего числа осветительных приборов ИРС всегда один: его выключение приводит к кардинальному изменению характера освещения, включение или выключение всех других осветителей при включенном ИРС на характер освещения не влияет.
Переднебоковое, несколько верхнее освещение наиболее привычно для нашего глаза, и вместе с тем оно оптимальным образом выявляет объемную форму лица. Поэтому ИРС всегда расположен на уровне лица портретируемого или выше его, а в горизонтальной плоскости — непосредственно перед лицом или в пределах до 60—70° от плоскости его симметрии (рис. 1).
Однако даже в указанных пределах существует бесконечное множество возможных точек размещения осветителя, выполняющего функцию ИРС. Его конкретное расположение зависит от формы лица портретируемого: для съемки людей с плоскими лицами, небольшим носом, неглубоко посаженными глазами ИРС можно поднять выше, а человека с крупными, объемными чертами лица лучше фотографировать при низком расположении источника света.
Положение этого осветителя в горизонтальной плоскости также связано с формой и объемами лица. Чем больше выступает нос, чем глубже посажены глаза, тем ближе к оси симметрии лица должен находиться ИРС. Наиболее ощутима эта взаимосвязь при фотографировании в фас, наименее — при съемке в профиль.
В практике портретной съемки существует ряд приемов, позволяющих установить ИРС оптимальным образом. Так, если осветительный прибор находится в плоскости симметрии лица, его высоту следует определять по величине тени под носом — желательно, чтобы она не превышала половины расстояния от носа до верхней губы. При переднебоковом освещении высота ИРС и его положение в пространстве регулируются так, чтобы тень от носа пересекала щеку, оставляя в ее верхней части светлый блик.
Немаловажно и расположение ИРС по отношению к фотоаппарату. Наименее выраженными, уплощенными будут воспроизведены объемные формы лица в том случае, когда и ИРС, и фотоаппарат расположены с одной стороны от плоскости симметрии лица. Если же их разместить с разных сторон — объемные формы лица и фигуры портретируемого будут переданы более выпукло.
Однако фотографирование при одном источнике света производится крайне редко. Это объясняется как высоким контрастом светотеневого рисунка, так и плохой проработкой деталей в тенях. Для устранения этих недостатков кроме ИРС при портретной съемке используют еще один источник — заполняющего света (ИЗС), который, не изменяя существенно освещенности тех участков лица, на которые падает свет от ИРС, ощутимо подсвечивает теневые участки. Для того чтобы свет от ИЗС не перебил светотеневой рисунок от ИРС, его мощность в большинстве случаев выбирают равной 20—25% мощности ИРС, а сам ИЗС размещают в непосредственной близости от объектива фотоаппарата с тем, чтобы все тени были равномерно подсвечены. При этом желательно, чтобы ИЗС находился с той же стороны от фотоаппарата, что и ИРС.
Для лучшего выделения объемной формы головы и фигуры портретируемого, особенно при съемке на темном фоне, используют один или два источника моделирующего света (ИМС). По направлению свет этих источников является верхнезаднебоковым, по характеру светового потока — узконаправленным. Устанавливают их таким образом, чтобы световой поток скользил по голове и лицу портретируемого, создавая световые блики на висках, скулах и щеках. Мощность ИМС должна быть приблизительно равна мощности ИРС.
Для подсветки прически и плеч портретируемого кроме ИМС используют часто еще один источник — контрового света (ИКС), который располагают сзади над головой портретируемого. Этот источник также является узконаправленным, а его мощ-

РИС. 1. ЗОНЫ РАСПОЛОЖЕНИЯ ИСТОЧНИКОВ СВЕТА

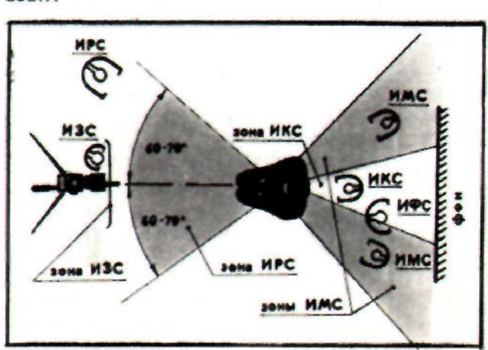
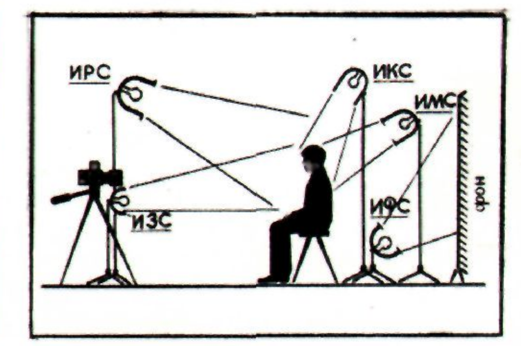



РИС. 2. ОДНА ИЗ СХЕМ РАСПОЛОЖЕНИЯ ИСТОЧНИКОВ СВЕТА ПРИ СЪЕМКЕ ПОРТРЕТА



ность выбирается в пределах 40—100% мощности ИРС. Поскольку как ИМС, так и ИКС расположены сзади портретируемого и направлены в сторону фотоаппарата, во время съемки необходимо тщательно *следить, чтобы их свет* случайно не попал в объектив и не вызвал паразитной засветки.
В заключение остановимся на освещении фона. Сам фон, его тональность и освещение могут быть элементами фотографического *изображения и способствовать* наилучшему раскрытию фотографического образа. Кроме того, удачное освещение фона позволяет отделить от него лицо и фигуру человека, сделав их изображение более объемным. Таким образом, для освещения фона необходим еще один осветительный прибор — источник фонового света (ИФС). Место его размещения и характер создаваемого им светового потока выбирают в зависимости от решаемых изобразительных задач. Для получения на снимках нейтрального белого фона, лишенного деталировки, необходимо, чтобы освещенность фона превышала освещенность самых светлых мест на лице портретируемого на 1—1½ деления диафрагмы (по калькулятору фотоэкспонометра). При более ярком фоне возможно исчезновение *границ между лицом и* фоном и появление световых наплывов на лице и фигуре портретируемого. Чисто-белый или глубоко-черный фон — лишь частные случаи организации второго плана. Часто неравномерное освещение фона способствует более объемному выделению фигуры человека. В этом случае, для создания ритмического рисунка чередования светлых и темных участков изображения, фон освещают таким образом, чтобы светлые участки лица и фигуры портретируемого соседствовали с более темными участками фона и наоборот. Следует также *иметь в виду,* что темный предмет на светлом фоне кажется заметно меньшим, чем такой же светлый предмет на темном фоне. Поэтому лица с крупными чертами желательно фотографировать на притемненном, нейтральном фоне.

Д. СТАРОДУБ



# Рабочая фотография в Германии




«Фотография в классовой борьбе» — книга о немецкой рабочей фотографии 20—30-х годов, творческом и политическом явлении пролетарской прессы тех лет. Важную роль в организации Союза рабочих фотографов Германии, их социальной ориентации сыграл ведущий орган рабочей печати — еженедельник «Арбайтер иллюстрирте цайтунг» («АИЦ»). Союз рабочих фотографов, основанный в 1926 году, действовал под руководством *коммунистов. Уже первая* принятая Союзом программа четко определила направленность его деятельности в интересах рабочего класса Германии. Через восемь лет своего легального существования Союз объединял две тысячи энтузиастов.
Одним из них был Эрих Ринка — автор этой книги. Сын сельскохозяйственного рабочего, печатник, коммунист, он с самого основания Союза стал активистом и одним из его руководителей, а затем возглавил и бюро Международной ассоциации рабочих фотографов, находившееся в Берлине. Между*народная ассоциация* руководствовалась программой действий, выдвинутой немецкими рабочими фотографами.
В книге собрано более 200 фотографий и документов, иллюстрирующих во многом автобиографическое повествование Ринка, посвященное рабочим фотографам 20—30-х годов, социальной роли немецкой фотографии. Названия глав символичны: «Начало», «Объединение сил», «Интернациональная работа», «Камера — оружие», «Работа в подполье»...
Лозунг рабочих фотографов Германии «Камера — наше оружие в классовой борьбе» выражал самую сущность их деятельности; публикуемые в книге документы, снимки наглядно свидетельствуют о большой силе фотографии, активной классовой позиции авторов. После захвата фашистами власти в Германии рабо*чие фотографы вынужде*ны были уйти в подполье или эмигрировать с тем, чтобы продолжать работу. Многим пришлось частично или целиком уничтожить архивы, а из того, что удалось сохранить, немалая часть была утеряна *или погибла во время вой*ны. Тем большую ценность представляют сегодня сравнительно немногие свидетельства времени, сохранившиеся в личных архивах немецких и зарубежных рабочих фотографов. Э. Ринка проделал поистине титаническую работу, собрав их воедино с помощью своих товарищей и при деятельном участии *издательства.*
Строгость и графичность отличают издание. Ритм подачи самих кадров напоминает взволнованные, страстные песни Эрнста Буша. От снимка к снимку нарастает напряженность публицистического повест*вования. В главе «Начало»* с фотографий смотрят строгие, напряженные, усталые лица грузчиков и строителей, каменщиков и мусорщиков, детей, занятых непосильным трудом. Через несколько страниц, как бы обобщая показанное ранее, — запруженные народом площади; рабочие демонстрации, выступления немецкого пролета*риата.*
Книга зримо показывает, как Союз рабочих фотографов проводил в жизнь свою политическую программу, как осуществлял контакты с другими революционными творческими объединениями, с пролетарскими фотографами Венгрии, Чехословакии, Франции, Голландии, Бельгии, США, Японии. Особенно тесным был контакт с советскими коллегами — шел деятельный обмен опытом, обсуждались вопросы сотрудничества. Вот почему мы видим на страницах книги Эриха Ринка и знаменитую «Лампочку Ильича» Аркадия Шайхета, и портрет М. Горького работы Макса Альперта, и снимки венгра Лайоша Табака, мексиканки Тины Модотти, рабочих фотографов других стран.
В 1931 году, когда советскими журналистами был создан знаменитый фотоочерк «24 часа из жизни московской рабочей семьи Филипповых», первым на*печатал его популярный* еженедельник «Арбайтер иллюстрирте цайтунг». Это было наглядным проявлением пролетарской солидарности, примером использования фотографии как оружия в классовой борьбе. В историю международной прессы *вошел* и ответный репортаж немецких рабочих фотографов — «Германские Филипповы», вскоре опубликованный в том же «АИЦ». Одним из авторов этого фотоочерка, рассказывающего о семье берлинского рабочего-бетонщика Ф. Фурнеса, был Эрих Ринка. Книга возвращает нас к этим уникальным *публикациям 30-х годов,* факсимильно воспроизводит страницы «АИЦ».
Заключительный раздел книги показывает тяжелые дни Германии. Фотография предостерегает, обличает, становится свидетельством бесславного краха *фашизма. В послед*них кадрах уже видится светлое начало — грядущее возрождение немецкого народа, хозяина рабоче-крестьянского государства. Книга «Фотография в классовой борьбе», изданная к X съезду Социалистической единой партии Германии, еще раз подтверждает непреходящее социальное значение немец*кой рабочей фотографии,* лучшие традиции которой развивает сегодня фотопублицистика Германской Демократической Республики.

Г. ЕРГАЕВА

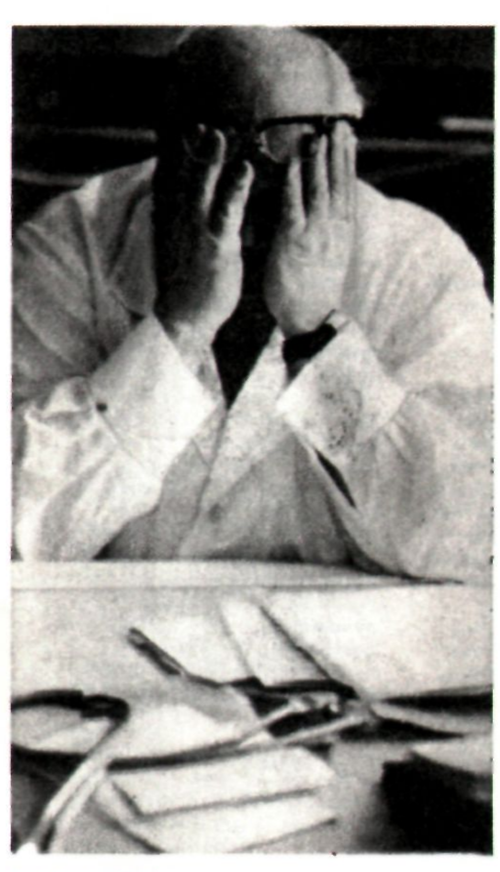
---

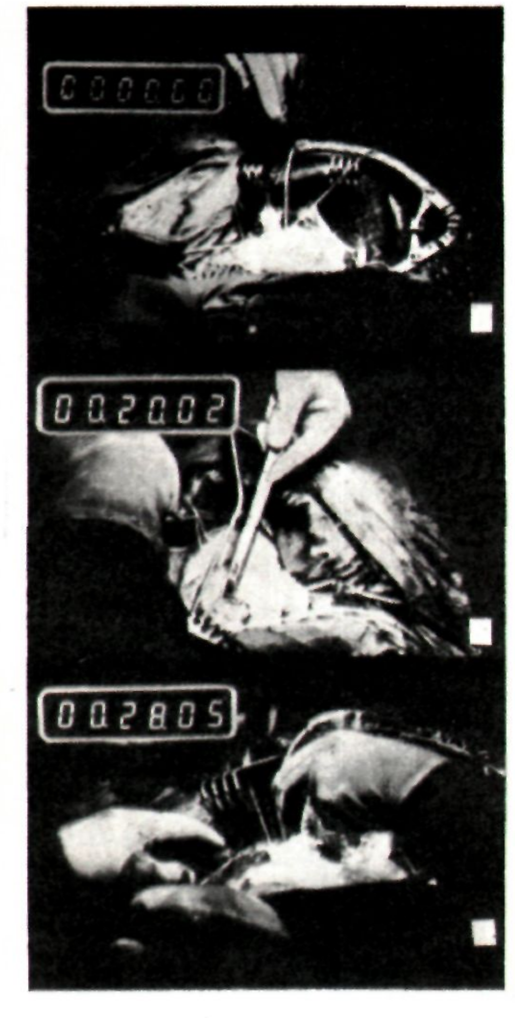
**Ринка Э.** Фотография в классовой борьбе. — Лейпциг: Фотокиноферлаг, 1981.

# «Уорлдпрессфото-82»

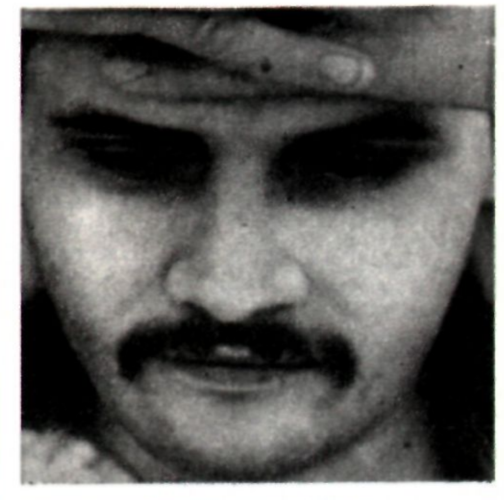
Международный конкурс «Уорлдпрессфото» в Амстердаме — наиболее представительный и популярный конкурс профессиональных фотографов мировой прессы — отметил в этом году свой серебряный юбилей. За прошедшие двадцать пять лет возросло не только число его участников, но стал и более высоким творческий и профессиональный уровень присылаемых работ.
В нынешнем году международное жюри рассмотрело более пяти тысяч фотографий и цветных слайдов, представленных 912 фотографами из 57 стран. Присуждено 35 премий.
Необходимо отметить, что в последние годы, следуя определенным тенденциям западной прессы, доминирующее место на конкурсе занимали фотографии, показывавшие негативные стороны жизни: войны, катастрофы, преступления, голод и т. д.
Однако, как справедливо заметила председатель жюри этого года Патриция Сепалла (Финляндия), задачи, стоящие перед фотографией, значительно шире, и предложение члена жюри из СССР ввести новые тематические категории было с успехом реализовано. Эти категории объединили снимки и серии снимков, которые рассказывают о добрых новостях и радостных событиях, о многогранной жизни людей разных стран, о социальных и экологических проблемах.
Советские фотожурналисты участвуют в этом соревновании мастеров объектива не первый год и не первый год получают награды. Новые тематические категории создали дополнительные возможности для более широкого представительства работ мастеров из социалистических стран. Организаторами конкурса и членами жюри было отмечено, что советская фотография обладает большим гуманистическим зарядом, отличается жизнеутверждающей тематикой и мажорной тональностью.
Жюри единодушно присудило по категории «Радостные события» первую премию фотокорреспондентам ТАСС Э. Песову и В. Егорову за работу «Дорогой гость». На снимке запечатлен момент встречи Л. И. Брежнева в Тбилисском аэропорту (см. вторую обложку журнала).
Третья премия по этому же разделу присуждена В. Родионову (АПН) за снимок «Усатый нянь».
По категории «Жизнь и быт» первой премии удостоен С. Васильев («Вечерний Челябинск») за снимок «Сельская баня», третьей премии — В. Загуменнов за серию снимков «Люди Чукотки». По категории «Наука и искусство» второй премии удостоен В. Чернов за серию «Операция на сердце». Снимок «Штанга» С. Киврина («Советский Союз») и серия М. Штейнбаха «Птицы» получили третьи премии.
Высокими наградами был отмечен ряд работ американских авторов. Особое внимание привлекла серия снимков «Оранжевое вещество», которая получила специальную премию Оскара Бернака. Ее автор Вэнди Уатриз рассказал о бывших солдатах США, воевавших во Вьетнаме и ставших жертвами американского химического оружия — вещества, известного под названием «оранжевое», которым они «орошали» вьетнамскую землю. Бывшие солдаты смертельно больны сами, у них рождаются больные и уродливые дети. Эта трагедия — лишь эхо гораздо более страшной трагедии вьетнамского народа. Сегодня эти снимки звучат как еще одно обвинение против тех вашингтонских политиканов, которые вынашивают планы развязывания новой войны.

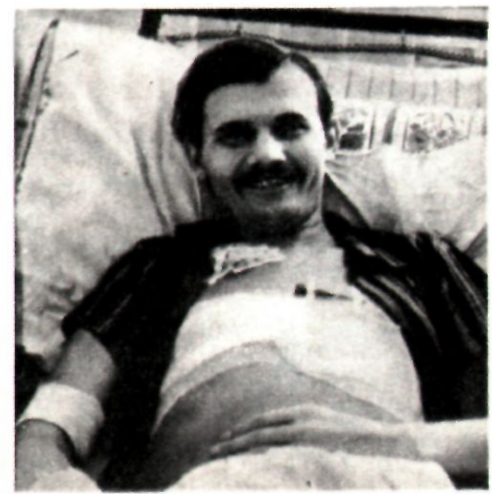
О. СУСЛОВА,
член международного жюри






ВИКТОР ЧЕРНОВ
ОПЕРАЦИЯ НА СЕРДЦЕ
(ИЗ СЕРИИ)





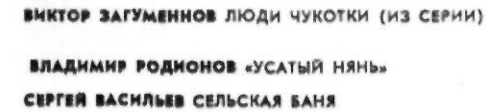








**ВИКТОР ЗАГУМЕННОВ** ЛЮДИ ЧУКОТКИ (ИЗ СЕРИИ)



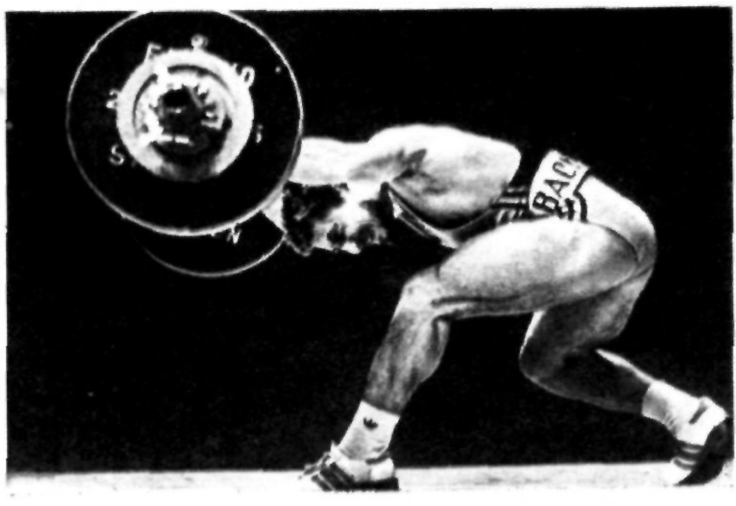
**ВЛАДИМИР РОДИОНОВ** «УСАТЫЙ НЯНЬ»

**СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВ** СЕЛЬСКАЯ БАНЯ

**СЕРГЕЙ КИВРИН** ШТАНГА

**МИХАИЛ ШТЕЙНБАХ** ПТИЦЫ (ИЗ СЕРИИ)











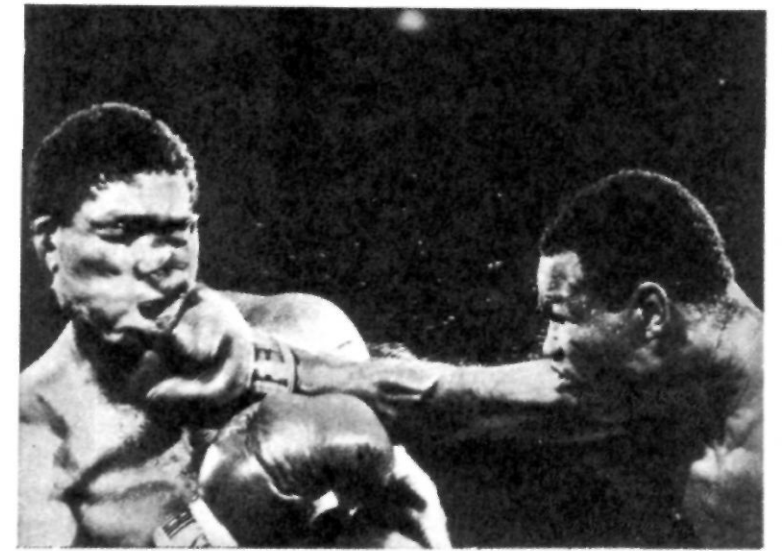












**СТОРМИ ГРИНЕР** (США)
БЕЗДОМНАЯ В НЬЮ-ЙОРКЕ (ИЗ СЕРИИ)

**ХАНС-ИОАХИМ ЭЛЛЕРБРОК** (ФРГ)
НА ОТДЫХЕ

**РОН ЭДМОНДЗ** (США)
КУРОК ВЗВЕДЕН (ИЗ СЕРИИ «ПОКУШЕНИЕ НА ПРЕЗИДЕНТА РЕЙГАНА»)

**ДЖИМ ЛАРАГИ** (США)
УЖАС

**ВЭНДИ УАТРИЗ** (США)
«ОРАНЖЕВОЕ ВЕЩЕСТВО» (ИЗ СЕРИИ ОБ АМЕРИКАНСКИХ СОЛДАТАХ, ПОСТРАДАВШИХ ОТ ОТРАВЛЯЮЩИХ ВЕЩЕСТВ, ПРИМЕНЯВШИХСЯ АРМИЕЙ США ВО ВЬЕТНАМЕ)

**ДЖОН Л. ЭВЕРЕТ** (США)
ОДИНОЧЕСТВО (ИЗ СЕРИИ)

**РОН КУНЦ** (США)
УДАР ЧЕМПИОНА

**ДАНИЭЛЬ ФОРСТЕР** (ШВЕЙЦАРИЯ) ▶
ПРЫЖОК


mi



Индекс 70869